

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE CC. POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA III (ESTRUCTURA SOCIAL)**

---

**TESIS DOCTORAL**

**EL ESPEJO SOCIAL:**

**UNA APROXIMACIÓN AL ESPECTÁCULO TAURINO Y FUTBOLÍSTICO**

---

**Director: Dr. D. Ramón Ramos Torre**

**D. Jesús Gutiérrez Brito**

**Octubre 1998**

# ÍNDICE

## Página

### **Agradecimientos**

### **Presentación**

i

## **Capítulo I**

### **El tratamiento de los espectáculos en las Ciencias Sociales**

1.1.-	Presentación del capítulo	2
1.2.-	Una mirada interrogante sobre el espectáculo	4
1.3.-	El estudio y comprensión sociológica de los espectáculos	12
1.3.1.-	Líneas investigadoras catastrofistas del espectáculo	14
1.3.2.-	Líneas investigadoras rehabilitadoras del espectáculo	17
1.3.3.-	Hipótesis de partida para un estudio del espectáculo	28
1.3.4.-	La problemática de los espectáculos: una propuesta metodológica	39
1.4.-	Diseño del campo para el análisis de los espectáculos	44
1.5.-	La conducción de los grupos.	47
1.6.-	Otras especificaciones	49

## **Capítulo II**

### **Una aproximación social al concepto de espectáculo**

2.1.-	Presentación del capítulo	51
2.2.-	Definición de los espectáculos: los límites de la espectacularidad	52
2.2.1.-	La <i>expectación</i> de lo <i>expectado</i>	59
2.2.2.-	Características de los espectáculos: las dimensiones de la espectacularidad	65
2.2.2.1.-	Formaciones existenciales e ideológicas de la espectacularidad	66
2.2.2.2.-	Las representaciones espectáculo	76
2.2.2.3.-	Ejes articuladores de la representación-espectáculo	80
2.2.2.4.-	El espectáculo como juego	82
2.2.2.5.-	La presentación escénica como espejo	85
2.2.3.-	El público espectador: una aproximación al concepto de público-espectáculo	92
2.2.3.1.-	Público y masas	92
2.2.3.2.-	Públicos organizados y desorganizados	95

## **Capítulo III**

### **Formación histórico-sociológica del espectáculo**

3.1.-	Presentación del capítulo	104
3.2.-	Surgimiento y desarrollo del público-espectáculo	105
3.2.1.-	El origen hitórico de los espectáculos	111
3.2.1.1.-	Los <i>primeros</i> espectáculos en Occidente	113
3.3.-	La función social de los espectáculos	138
3.3.1.-	Funciones político-económicas de los espectáculos	139
3.3.1.1.-	Función control del afecto y reconocimeinto político de las masas	140
3.3.1.2.-	Función de desviación de la atención sobre los asuntos políticos y sociales	142
3.3.1.3.-	Función económica de los espectáculos	144

## ÍNDICE

3.3.1.4.-	Función formativa y socializadora de los espectáculos	147
3.3.1.5.-	Función reivindicativa de los espectáculos	150
3.3.2.-	Funciones psicosociales de los espectáculos	152
3.3.2.1.-	Función catártica de los espectáculos	152
3.3.2.2.-	Función de válvula de escape	154
3.3.2.3.-	Función místico religiosa	156
3.4.-	Relevancia del análisis funcional de los espectáculos	158
3.4.1.-	Función soberana de los espectáculos	161

### **Capítulo IV**

#### **Análisis morfológico de los espectáculos: una aplicación al espectáculo futbolístico y taurino**

4.1.-	Presentación del capítulo	168
4.2.-	El sistema de espectáculos organizados	171
4.3.-	Semiótica de las funciones representadas como espectáculo	174
4.3.1.-	Rasgos vectoriales de los sucesos expectados	180
4.3.1.1.-	Dimensión espacial de los sucesos expectados	183
4.3.1.2.-	Dimensión temporal de los sucesos expectados	183
4.3.1.3.-	Dimensión performativa de los sucesos expectados	184
4.3.1.4.-	Dimensión reglamentaria de los sucesos expectados	185
4.3.2	Análisis de los espectáculos deportivos y artísticos	187
4.3.2.1.-	La dimensión gestual de la expectación artística y deportiva	188
4.3.2.2.-	La dimensión retórica de la expectación artística y deportiva	192
4.3.3.-	Los espectáculos deportivos: el caso de la expectación futbolística como ejemplo de diálogo erístico	196
4.3.3.1.-	El diseño agonístico del deporte: variaciones formales del espectáculo deportivo	197
4.3.3.2.-	Monólogos, discusiones y dialécticas	203
4.3.3.3.-	Pedir la palabra versus pedir la pelota	204
4.3.4.-	Los espectáculos artísticos: el caso de la expectación taurina como ejemplo de diálogo heurístico	209
4.3.4.1.-	Elementos formales de la expectación taurina: una comparación con la expectación futbolística	211
4.3.4.2.-	Modelos epidíctico versus modelo erístico	213
4.4.-	Algunas implicaciones derivadas del análisis formal de los espectáculos artísticos y deportivos	220
4.4.1.-	Consideraciones acerca de las prácticas no discursivas del espectáculo y taurino	227
4.4.2.-	Toros y fútbol: espectáculos del ayer y del hoy	241
4.4.2.1.-	El espectáculo futbolístico como bastión de resistencia violenta	245
4.4.2.2.-	Sobre la lucha violenta y la lucha pacífica	247

### **Capítulo V**

#### **Discurso y espectáculo**

5.1.-	Presentación del capítulo	264
5.2.-	Consideraciones previas sobre el análisis del discurso aplicado al espectáculo	265
5.3.-	Análisis fenomenológico de los toros y el fútbol	269

## ÍNDICE

5.3.1.-	Algunos fenómenos de conjunto	269
5.3.2.-	Una comparativa de los significados atribuidos al espectáculo taurino y futbolístico	272
5.3.3.-	Variables estructurales discursivas del espectáculo taurino y futbolístico	285
5.4.-	Una interpretación del discurso sobre el espectáculo taurino y futbolístico	290
5.4.1.-	La cháchara taurina y la cháchara futbolística	292
5.4.2.-	La expectación de lo esperado a la luz del discurso	297
5.4.3.-	El discurso del gol y de la faena	302
5.5.-	Importancia del espectáculo desde la óptica discursiva	307

## **Capítulo VI** **Síntesis y Conclusiones**

6.1.-	Presentación del capítulo	311
6.2.-	Resultados del análisis teórico del espectáculo	312
6.2.1.-	Aportaciones de corte metodológico para el estudio del espectáculo	312
6.2.2.-	Aportaciones para una conceptualización del espectáculo	315
6.3.-	Resultados del análisis empírico del espectáculo taurino y futbolístico	318
6.4.-	Al principio era el espectáculo: Apuntes para una reformulación del concepto de socialidad en la teoría social	325
6.4.1.-	Eslabones perdidos: una aproximación teórica al supuesto de un acuerdo para el contrato social	326
6.4.2.-	Espectáculo y socialidad: una aproximación crítica al concepto de socialidad humana	338

<b>Bibliografía</b>	<b>343</b>
---------------------	------------

<b>Anexo</b>	<b>357</b>
--------------	------------



---

Agradezco a todas aquellas personas que de una u otra forma han contribuido a que este trabajo llegara a un final. Especialmente, deseo expresar mi gratitud al Profesor Doctor Ramón Ramos Torre, director de esta tesis doctoral, por su generosa dedicación y atenta lectura sin la cual no pocas deficiencias habrían escapado sin enmienda. A él debo el rigor y la inconformidad cuando aún es posible y se está a tiempo de mejorar. También agradezco a mis compañeros y amigos María Arnal, Alberto Knapp, Oscar García, Mario Domínguez y Luis Miguel Bascones, el afectuoso respaldo y ayuda que me han prestado. A todos ellos mi gratitud más sincera.

---

## PRESENTACIÓN

Esta tesis es un trabajo sobre la socialidad humana analizada a la luz del espectáculo. En realidad, el espectáculo es aquí tanto el pre-texto como el texto central de la tesis que se presenta. Pre-texto por cuanto el espectáculo permite abordar y sumergirse en la misma sociedad que lo acoge en sus diversas formas y momentos; y texto por practicarse en el espectáculo taurino y futbolístico un análisis concreto que arroje luz sobre la forma y sentido de este sorprendente evento social.

Por un lado, el espectáculo es abordado teóricamente como un fenómeno social donde estudiar la socialidad humana, es decir, una profundización ontológica de la relación social. En este sentido, a través del espectáculo es posible rastrear un substrato o base a partir de la cual el investigador llega a estadios primigenios de lo social. En definitiva se pone de manifiesto una modalización de la socialidad humana que afecta y contribuye de distinta forma a una interpretación de las relaciones entre hombre y sociedad; especialmente aquellas que están orientadas por un dominante carácter sensual y estético.

Por otro lado, el espectáculo es abordado como una práctica formal para el estudio y comprensión de *los toros* y el *fútbol*. El análisis de estos dos eventos públicos bajo un exclusivo enfoque permite ver lo que hasta ahora había sido sólo intuido y/o obviado sin por ello estar considerado. Es decir, recupera para la comprensión del espectáculo taurino y futbolístico lo que a juicio del autor de esta tesis es principal: el *hecho espectáculo*.

*Los toros y el fútbol* son ahora funciones representadas en público que tienen como sentido global la *espectacularidad* de la relación social. De forma más gráfica, estas representaciones tienen el cometido añadido por el espectáculo de actuar como *espejo* para la formación de relaciones desprovistas del carácter institucional que impone por sistema la sociedad.

Se halla el lector ante un estudio sociológico que admite probablemente una doble lectura y/o finalidad. La primera, y quizá más cercana a la investigación aplicada, trata de explicar el atractivo y significado de espectáculos masivos que han alcanzado una enorme resonancia social. Profundiza, por ejemplo, en la explicación formal de por qué espectáculos como el futbolístico -o el espectáculo taurino- gozan de gran aceptación y universalidad cultural. La segunda, mucho más teórica, trata de buscar un trasfondo común a todos los espectáculos que permita explicar su sentido general para la sociedad que los acoge, y para el hombre que los vive como una experiencia decididamente singular.

Aunque en este estudio se asiste por igual a ambas problemáticas, lo cierto es que prevalece la segunda sobre la primera. Después de todo, si se puede dar una explicación satisfactoria del éxito alcanzado por el espectáculo futbolístico, u otro espectáculo cualquiera, es porque el *hecho espectáculo* es un elemento consustancial e insoslayable de las relaciones y funciones que guarda *el fútbol* o *los toros* con la sociedad donde se inscriben.

Prestando atención a esto último, esta tesis doctoral, a demás de pretender alcanzar con mayor o menor éxito el estudio empírico de los espectáculos mencionados, trata a su vez de presentar y utilizar estratégicamente la reflexión sobre el espectáculo para poder abarcar y

---

conocer de manera novedosa el medio social donde aparece. Romper una nuez con otra es, a juicio del autor, el artificio más celebrado de este trabajo de investigación; la utilización del espectáculo como herramienta o instrumento que la sociedad nos acerca para indagar y profundizar en el mismo hecho social.

En efecto, toda la sociología científica explica la sociedad a partir de relaciones sociales en torno a la actividad racional del trabajo. La sociología marxista, sin ser la única, es la que más prolonga y explota una explicación del hecho social a partir de las relaciones sociales de producción. Ahora bien, ¿qué sucede con el resto de actividades humanas que no caen del lado del trabajo y la producción?, ¿qué sucede con las relaciones sociales contrarias por naturaleza a la estructura económica sobre la que se levanta todo el resto del andamiaje social?. ¿Dónde ubicar la parte *lúdica* de la sociedad?. ¿Será cierto que este tipo de vínculo social es el reflejo y/o producto del vínculo laboral? Las respuestas a estas preguntas comienzan por ellas mismas. El estudio del espectáculo las recomienda y abunda por doquier en poner de manifiesto que lo social no tiene siempre y necesariamente una naturaleza cartilaginosa u ósea según el grado de esclerosis social. Lo social también es, como se podrá constatar, *plasma* conjuntivo e intersticial.

**CAPÍTULO I**  
**EL TRATAMIENTO DE LOS ESPECTÁCULOS EN LAS**  
**CIENCIAS SOCIALES**

*“Y ahora imaginémonos cómo en ese mundo construido sobre la apariencia y la moderación y artificialmente refrenado irrumpió el estático sonido de la fiesta dionisiaca, con melodías mágicas cada vez más seductoras, cómo en esas melodías la desmesura entera de la naturaleza se daba a conocer en placer, dolor y conocimiento hasta llegar al grito estridente: ¡imaginémonos qué podía significar, con este demónico canto popular, el salmodiante artista de Apolo, con el sonido espectral del arpa!”*

F. Nietzsche: El nacimiento de la tragedia.

*¿Qué tiene que ver esto con Dionisio?*  
Proverbio de la antigua Grecia.

*“Nadie se libra del espectáculo o de la teatralización de la existencia”.*  
J. Duvignaud: Espectáculo y sociedad.

### **1.1.- Presentación del capítulo**

Este primer capítulo tiene varios propósitos, todos ellos relacionados entre sí por uno principal: introducir el tema de tesis y ubicar al lector, y la presente investigación, en la trama del espectáculo como tema de estudio para la socialidad humana.

Es necesario poner en marcha esta andadura por el principio, es decir, por aquello que debería ser anterior a nada, o como señala M. Heidegger (1980), por aquello que es la esencia de todo ser: la pregunta. Con ella la presente tesis se inicia y formula como sugiere el epistemólogo y sociólogo Luis Martín Santos (1988): a través de la *“mirada interrogante”*, un

tipo de mirada que no por azar participa del espectáculo que encierra toda sociedad<sup>1</sup>. En *Diez lecciones de sociología*, este autor se enfrenta al problema previo de cómo empezar a investigar y qué preguntar a la investigación. El sociólogo resuelve iniciar su camino de esta manera: “Dispongámonos a mirar lo que miran los que se llaman a sí mismos sociólogos, dejando a parte sus pensamientos y el modo de exponerlos” Martín Santos (1988:9). Así podrá el investigador, “mirando interrogativamente”, tomar uno de los posibles caminos para afrontar inicialmente el estado en que se encuentra la investigación.

El panorama investigador sobre el tema del espectáculo en general, y de los toros y el fútbol en particular, permiten ubicar con cierta precisión la presente tesis y los retos más directos en relación a los estudios

---

1 La profesión del sociólogo, como su actitud observadora, gira en torno al espectáculo como forma de modular y adiestrar la mirada y comprensión de los fenómenos sociales. La mirada sociológica es una mirada que requiere y participa de la esencia del espectáculo en cuanto que:

1.- Participa de la curiosidad que despierta en ella la expectación por determinados acontecimientos producidos en la sociedad y por la propia sociedad.

2.- Se pliega a las expectativas que espontáneamente ejerce la sociedad y las relaciones sociales, a la vez que se separa de ellas para hacer de su atención expectante el objeto de su ciencia.

3.- La actitud de la mirada guiada por el espectáculo en ningún caso es reverencial y acrítica. El espectáculo se distingue del orden vigente normalizado, y por ello es una parte marginal. Tan sólo la fuerza del evento, del magnetismo inmediato que produce todo espectáculo justifica focalizar la atención del investigador en sucesos y temas que aparecen relevantes para el objeto de estudio y no sólo para el investigador. En este sentido el sociólogo se ocupa de estudiar los mismos temas y aspectos sociales que en forma de espectáculo preocupan a la sociedad.

4.- La mirada se diferencia de la periodística y mundana por ser reflectiva y contemplar lo que se contempla en un intento de dar cabida a la misma sociedad. En definitiva, tal como señala G. Balandier para la representación que se da a ver al público, se encuentra también para el espectáculo “una sociología que no procede por enunciación, sino por demostración mediante el drama”. Balandier (1994: 15).

emprendidos por otros investigadores pasados o actuales. Por eso, un primer paso es someter el tema tesis a la contrastación con lo que parece el principio de cualquier investigación: una evaluación y comprensión de los abordajes teóricos y/o empíricos más representativos sobre el espectáculo, en especial aquellos que van a permitir en un segundo momento desarrollar y justificar una propuesta metodológica coherente para el planteamiento inicial del tema de estudio.

## **1.2.- Una *mirada interrogante* sobre el espectáculo**

La elección de un tema de tesis tiene un trasfondo teórico y otro metodológico. El teórico es que toda elección se inserta en alguna estructura con poder para dictar o sugerir las cuestiones principales que deben estudiarse o dejarse de estudiar por los investigadores. Son las instancias políticas y económicas las que dictan lo que interesa o no interesa, no se dice siquiera investigar, sino plantearse como un plausible objeto de investigación.

Como si de modas se tratara, los temas elegidos se repiten y saturan formando eso que se ha dado en llamar “líneas de investigación” o tradiciones investigadoras. Hay líneas de investigación más o menos profundas, más o menos largas según el tiempo, esfuerzo y dinero dedicado a ellas. Por lo que toca a la sociología del espectáculo, parece que su representación topográfica es más la de un punto que la de una línea, especialmente si se compara con los actuales y recorridos temas y



líneas de investigación como la inmigración, el racismo, la pobreza, los partidos políticos, etc..

Es obvio que el tema del espectáculo, a pesar de su popularidad y dominación en la sociedad, no ha despertado en los centros investigadores un interés lo suficientemente importante y constante como para hacerlo responsable de la presente elección personal<sup>2</sup>. Sin embargo, si es correcto justificar y responsabilizar la elección del autor al trasfondo metodológico que encierra un tema como el que seguidamente se plantea.

El tema de la presente tesis nace "*del movimiento interrogante de la mirada*" (Martín Santos; 1988: 10). Y ese movimiento responde a una ruptura que fue en su día formulada como pregunta. En un espacio social y político donde tan difícil es movilizar y llamar a expresarse sobre acontecimientos que atañen directa o indirectamente a nuestras vidas<sup>3</sup>, no es fácil de entender cómo el espectáculo futbolístico, un acontecimiento *irrelevante*

---

2 No se puede decir lo mismo del papel que ha jugado el espectáculo en el periodismo, muy sensible últimamente al interés que ha despertado el fútbol como fenómeno social, y como lugar donde noticiar múltiples sucesos.

3 La indiscutible amplitud y extensión de los espectáculos en las sociedades modernas bien podría ser una primera justificación para estimular su estudio. Sin embargo, otros factores coinciden en la necesidad de investigar el espectáculo en su dimensión global. El primero y más disonante tiene que ver con la decreciente movilización y respuesta política en las sociedades avanzadas o post-industriales, fenómeno que queda matizado curiosamente por el incremento absoluto y relativo de aquellas preocupaciones y movilizaciones sociales orientadas en torno a un espacio, también creciente, como es el ocio y los deportes. Como ejemplo, y para el caso español en el año 1993, el reparto de la tarta asociativa, - como un posible indicador de los intereses mayoritarios y de participación ciudadana-, corresponde a los siguientes tipos de asociaciones y porcentajes de afiliación: cultura y educación 29%; deporte y ocio 22%; sindical 12%; asociación de vecinos 10%; profesional, ideológicas 8%; medio ambiente 1%. Alberich Nistral (1993).

desde un punto de vista práctico o utilitario, podía activar, incluso sobrepasar la normalidad con insistentes manifestaciones a lo largo de años, y por diferentes espacios económicos, políticos y culturales. Y más aún, no se explica por qué de todos los escenarios posibles para el espectáculo y la diversión, el fútbol es el más exitoso (Cazorla Prieto; 1979: 60).

*La disfunción del espectáculo futbolístico fue en su momento una causa más que suficiente para elegir y orientar buena parte de esfuerzos en investigarla. Sin embargo, unida a esta inquietud, como era de esperar, fue desvelándose una problemática cuya dimensión y complejidad iba creciendo a medida que se profundizaba. El espectáculo futbolístico se vio rápidamente contrastado con otros espectáculos que pudieran decir o aclarar algo del asunto, pero la confrontación de estos espectáculos entre sí y de cada uno por separado obliga a ponerse delante del espectáculo mismo, de su comprensión teórica y del significado de su presencia en las sociedades de todos los tiempos.*

A esta tesis se unen intereses y esfuerzos personales que nada tienen que ver con la afición del autor al espectáculo futbolístico o taurino, el otro gran espectáculo considerado en este estudio. Incluso, quizás sea necesario señalar que nada le parece menos meritorio y más irrelevante que la preocupación y plática sobre cosas que al fin y al cabo no van a ningún sitio. Sin duda, el análisis del desafecto personal que algunos podemos llegar a sentir por los espectáculos populares es una parte más de la justificación de este estudio, consideración que no pasamos por alto, y que

---

desde este preciso momento relaciono a título propio con la persistencia en ver la parte práctica, preferente productiva, de las cosas vividas y recreadas<sup>4</sup>.

Hay quien ha sugerido, influido por la importancia de la experiencia personal para la comprensión del fenómeno social, la necesidad de que el investigador se implicara o instruyera iniciándose en los espectáculos que aquí se estudian. Lo cierto es que nada de esto ha sido de vital importancia para este estudio, incluso no sería extremo asegurar que posiblemente haya sido la gran ventaja con la que se puede llegar a contar. Quizá el distanciamiento afectivo y de conocimiento real permite esa "*mirada teórica*" (Martín Santos;1998:14) que no hubiera sido posible por acercamiento a situaciones y sentimientos fruto de una apasionada y cegadora afición.

Mirar el objeto de estudio, decía E. Durkheim, como si fuera una "cosa" hace posible en este particular caso una concepción novedosa de un fenómeno que a la vez se revela en nuevas relaciones y significados. Confrontado el tema de estudio con entendidos en toros y fútbol, y planteadas las interrogantes reseñadas más arriba, las respuestas obtenidas ha sido siempre tópicas y a veces teñidas de un desconcierto amenazador. Respuestas audaces han justificado la popularidad del espectáculo futbolístico por motivos relacionados con procesos socializadores. Otras veces la justificación era de tipo cuasi-religioso, es decir, por motivos

---

4 En cierta ocasión una persona amiga propinaba la siguiente expresión de reproche a un aficionado al espectáculo futbolístico: "*Ni que el fútbol os diera de comer*". En efecto, el entusiasmo y disfrute del espectáculo no parece que dé para tanto, pero en la medida de no poder hacerlo ponía al descubierto una parte principal del espectáculo, su gratuidad e improductividad.

misteriosos que apuntaban a lo más profundo del individuo, etc. En definitiva, estas confrontaciones, lejos de apagar el ánimo del interés personal, reforzaron la elección del tema y el reto de ir un poco más allá de lo descubierto, intuyendo, no obstante, que la fácil y accesible tarea de aproximación al problema guardaba al mismo tiempo una proporción igual de complejidad y hermetismo.

La sospecha de una problemática oculta en el espectáculo se relaciona desde un primer momento con la forma de entenderlo y estudiarlo en profundidad. El tipo de sujeto investigador, la forma de investigarse y los propósitos que guiaron dichas investigaciones son parte de la ya mencionada *disfuncionalidad* observada a nivel metodológico. Llama la atención que el tema de los espectáculos en su globalidad haya sido tratado en diverso grado y atención por las Ciencias Sociales. Encontramos estudios específicos sobre distintos tipos de espectáculos realizados por distintas enfoques humanísticos como la crítica literaria y periodística, la sociología del ocio, la filosofía antropológica, la historia, el derecho y la psicología, sin dejar de mencionar la creciente atención que empieza a demostrar la economía y otras disciplinas afines como el marketing y la publicidad debido a la contextualización masiva de este fenómeno en una sociedad moderna de consumo.

La forma de investigar y profundizar en los espectáculos, viene determinada por el sujeto o disciplina que realiza la investigación y el campo de estudio que abarca. En este sentido, el conjunto de perspectivas difieren y tratan el espectáculo de forma fraccionada o sesgada según los medios y propósitos que son considerados por ellas. En el caso concreto del

derecho, su preocupación mayor ha sido la reglamentación de fenómeno y la concurrencia del público espectador a estos acontecimientos, para la literatura es la estética y el lirismo de sus formas y proezas, para la historia el carácter temporal de acontecimiento, etc.

A un nivel más crítico, la preocupación específica que demuestran las distintas disciplinas es fruto de un significado más pleno que se esconde tras la diversidad de enfoques y tratamientos del espectáculo. Un significado, en términos foucaultianos, que emerge desapercibido cuando el objeto de estudio se impone sobre las distintas vertientes disciplinarias. Sólo entonces el fenómeno del espectáculo es posible observarlo en toda su amplitud y extraordinaria complejidad. Por ello, no se puede dejar de sospechar una intención de ocultación o desviación del propio objeto mientras se estudia.

La resistencia a profundizar en el espectáculo, siquiera a plantearse previamente su existencia real sobre la cual desarrollar los sistemáticos o puntuales estudios, sugiere una maniobra inconsciente frente a un fenómeno que por sí mismo se escapa de ordenaciones o caracterizaciones al uso. El espectáculo es un producto social, pero sobre todo, y desde el punto de vista investigador es un *lugar de vertido*, una *masa amorfa* donde verter supuestos sin hallar contrarrespuestas. Informes, profundos y superficiales a la vez, los espectáculos y su público son un *pozo sin fondo* o *pozo ciego* cuyo "sondeo", como señala J. Baudrillard (1978), es la coartada del político y del científico para que hablen y se conozcan como el poder que se desea. Así se estudia generalmente el espectáculo, enviando "sondas" que recuperan lo caótico e irracional de un fenómeno que apunta

y se mantiene hermético y desconocido. Pero con este propósito la duda que asalta es si no es la propia instancia investigadora, el historiador, el jurista, el sociólogo, etc., quien opta injustamente por el *sondeo*<sup>5</sup>, quien mantiene sin saberlo el muro infranqueable, el mito conservador del “*pan y circo*” como respuesta tranquilizante. Este es el contrasentido que se produce en el acercamiento de las ciencias sociales a los espectáculos. Irracionalidad contra fingida racionalidad investigadora, taponamiento de un fenómeno que se revela al político y al científico como *histérico*.

El fin de las investigaciones “*sonda*” tienen como contexto la expresión del fenómeno y no la fuente de su expresión. Se atiende a los espectáculos no por *generar*, sino por *representar* obras creativas desvinculadas del contexto que las crea e interpreta. Es más, aún considerando al espectáculo un acto colectivo de representación<sup>6</sup>, lugar incierto donde aparece la comunidad, el grupo y el acto social fundamental sin el cual no existiría seguramente ningún otro hecho individual o colectivo, la profundización en esa *acción representativa colectiva* sigue realmente sin producirse. La sociología de E. Durkehim intuyó perfectamente dicha problemática pese a lo cual no pasó más allá de resaltar un totemismo y

---

5 La referencia aquí es, en concreto, a las técnicas cuantitativas como la encuesta y estadísticos de todo tipo.

6 Esta propuesta es la que se plantea J. Devignaud (1970) en relación a la sugerente obra de M. Mauss sobre la explicación de la magia y los dones. Para Devignaud, lo propio de la obra de Mauss en relación al espectáculo sería preguntarse por el “*acto mismo que hace mágica a la magia y sagrada a la religión, es decir, sobre el dinamismo teatral que representa los ritos, los gestos y los actos*” (ibid; 1970: 17).

sacrificio-comunión<sup>7</sup> capaz de explicar empíricamente que toda vida social surge, se expresa y se fundamenta en la religión.

Tanto el crítico de arte como el sociólogo o el historiador acceden a un espectáculo cualquiera, el teatral isabelino o de los Austrias, por medio de las obras de Shakespeare o Lope de Vega; pero en ningún caso, salvo puntuales crónicas costumbristas, se hace referencia a un escondido acceso que es la *forma de representación teatral* y lo que ello implica desde un punto de vista constitutivo. Se toma la parte por el todo, o más exactamente, si se quiere estudiar los espectáculos como tales, es necesario buscarlos en la disposición fragmentaria y metonímica de las expresiones (representaciones) que los encarnan.

El espectáculo, por tanto, queda oculto a la vez que manifiesto por la obra que es *dada a ver*, sin reparar que la obra representada, la representación en estricto sentido, no es en rigor parte del espectáculo sino en la concreta y formal expresión percibida en el núcleo complejo de la representación y el público espectador. El espectáculo circense romano, por tomar un ejemplo, no se reduce a gladiadores y cristianos frente a leones, como tampoco es Hamlet, ni Shakespeare el espectáculo teatral. Sabemos que sin función u obra representacional no hay espectáculo que valga, pero también se sabe que esa representación debe ser *dada a ver*, producida, por distintos medios y formas expresivas constitutivas del espectáculo que la revela. Los gladiadores pueden ser teatralizados tal

---

<sup>7</sup> Véase al respecto Las Formas elementales de la vida religiosa de E. Durkheim (1992), especialmente el estudio introductorio de Ramón Ramos.

como Hamlet puede ser danzado o llevado a la pantalla de un cine de barrio. En cualquier caso hay un componente implícito pero constante en todo espectáculo que es el acto de la representación en su sentido más amplio y sintético a la vez, es decir, como equivalente a percepción o aprehensión de un objeto presente en el campo perceptual (Ferrater Mora; 1958).

Desde un particular punto de vista, no tener en cuenta estas apreciaciones ha supuesto no pocas dificultades y extravíos en el estudio del fenómeno que se trata. Confundiendo churras con medinas, el estudioso del espectáculo puede acabar investigando *el teatro, los deportes, el toreo*, etc., sin abordar por eso el objeto de estudio salvo en el desplazamiento resultante de toda metonimia simplificadora asociada a la representación y su simbolización.

### **1.3.- El estudio y comprensión sociológica de los espectáculos**

Es preceptivo en toda tesis doctoral hacer un balance de las líneas investigadoras resultantes del tema investigado. El *estado de la cuestión* que aquí se trata con cierto detenimiento no responde a exigencias de guión derivadas de la ingente cantidad de trabajos o investigaciones realizadas sobre el tema del espectáculo, más bien se debe a todo lo contrario. Si algo llama la atención en la cuestión de los espectáculos es su brevedad y diseminación entre otros temas colaterales que bien por su resonancia, o por la importancia científica que han demostrado, terminan generando una mayor aceptación y atención investigadora.



En atención a la claridad expositiva, el espectáculo ha sido abordado por la sociología de una manera difusa y colateral. Salvando algún estudio sociológico sobre el tema en particular, como es el caso del pequeño ensayo de J. Duvignaud (1970) titulado Espectáculo y sociedad, las referencias sociológicas sobre el espectáculo son fragmentarias y carentes de sistematicidad.

No obstante, y para soslayar esta deficiencia de tipo exploratorio, puede ser acertado, para una visión global de las investigaciones realizadas hasta el momento, utilizar un criterio ordenador que agrupe posturas ideológicas frente a investigaciones desarrolladas. Este criterio categorizador no puede por menos caer en cierto maniqueísmo en cuanto que el espectáculo ha sido investigado desde presupuestos finalistas e ideológicos *optimistas* y *pesimistas*. *Optimistas* por cuanto los estudios emprendidos tratan de demostrar que los espectáculos forman parte de un substrato básico, vital, de la persona y la sociedad en la que el individuo se inscribe. *Pesimistas* por el carácter reduccionista y disposición servil que el espectáculo mantiene con otras esferas de estudio y otros ámbitos de la sociedad que no son propiamente los del espectáculo, tales como los "mass-media", el consumismo, la política, etc. Sobre estos dos ejes posicionales de las investigaciones desarrolladas, el lector podrá pasar a una descripción más detenida del panorama de investigación y la situación deficiente en la que se encuentra el estudio del espectáculo en la actualidad.

### 1.3.1.- Líneas investigadoras catastrofistas del espectáculo

El espectáculo se estudia en general y mayoritariamente como producto directo o indirecto de otros fenómenos sociales. Este fenómeno tendría así un papel mediador que como veremos pasa a formar parte de aquello de lo cual depende o es producto. Sea por esta mediación manipulativa, sea porque el propio fenómeno del espectáculo encierra en sí mismo la sospecha de la manipulación, el caso es que el grueso de las referencias investigadoras al respecto se pueden circunscribir bajo este epígrafe.

La escuela situacionista francesa, mitificadora del espectáculo moderno, hizo de este fenómeno un arma mass-mediática al servicio de un poder omnipresente en todas y cada una de las rendijas sociales. La *sociedad del espectáculo*<sup>8</sup> es la sociedad de la espectacularidad y vaciedad que los medios de comunicación de masas producen en torno a la política, la justicia, la salud, la educación, etc. Esta puerta abierta a la investigación crítica del espectáculo tiene un doble objetivo: por un lado, descubrir en el espectáculo una parte alienada y manipulada por el poder; y por otro, el denunciar que ese mismo espectáculo es una creación o producto del mismo poder y su potente capacidad tecnológica.

Alejado de la escuela situacionista, pero en conexión muy estrecha con la importancia que cobran en la sociedad moderna los "mass-media",

---

8 Véase al respecto las dos obras más representativas de esta corriente investigadora: Debord (1976, 1990).

están los numerosos y variopintos estudios de cultura de masas que han sido receptivos y han dedicado un espacio importante al fenómeno del espectáculo, especialmente allí donde era parte integrante de una *"cultura de masas"*, cultura denostada y difamada que, como bien supo sintetizar el semiólogo U. Eco (1995), ha sido, y sigue siendo, injustamente simplificada por maniqueísmos *"apocalípticos"* e *"integradores"*. El espectáculo es parte y hasta punto de origen de la formación cultural de masas, entroncada con la sociedad de consumo y más en concreto con los medios de comunicación masivos. Desde esta vertiente de los estudios culturales, la investigación del espectáculo se desplaza y simplifica a un tipo concreto de *producto o productos culturales* cuyo elemento definitorio más relevante es la *popularidad* y la *vulgarización masiva* (Adorno y Horkheimer; 1981). Los programas televisivos, los cómic, los conciertos de *rock*, etc., son objeto de estudio en la medida en que se producen y son constituidos por una cultura *gruesa* constitutiva y reforzadora del fenómeno espectáculo<sup>9</sup>.

Por otro lado, y en esta misma línea de investigación entroncada con los estudios de la cultura, pero desde un punto de vista económico y

---

9 El espectáculo es una parte integrante de la cultura popular y de la cultura de masas. Este es el motivo de encontrar investigaciones tan asombrosas como la H. K. Ranganath (1980) sobre el servicio de los espectáculos populares para el desarrollo económico y social: *"Como producto del azar o del destino, los más desvalidos entre los pobres del mundo se hallarán por lo general prácticamente fuera de la gama de la mayor parte de los esfuerzos de desarrollo nacional. Además, las aldeas y los suburbios urbanos en que habitan se encuentran en los linderos mismos de los medios de comunicación de masas - controlados desde las ciudades -, lo que hace difícil, si no imposible, que los planificadores del desarrollo y también de las comunicaciones consigan hacer que participen en el diálogo (...). Durante los últimos años algunos especialistas en comunicación para el desarrollo han hecho una labor útil con miras a la integración del espectáculo popular en los medios de comunicación de masas, en particular procurando incorporar las representaciones en vivo al cine, la radio y la televisión"* (Ibid; 1980: 37).

marxista, trabajos como los de P. Bourdieu (1993) y Jean-Marie Brohm (1993) consideran el espectáculo como un producto del sistema capitalista de consumo. El espectáculo sería, por tanto, no una expresión unívoca de la cultura de masas, sino más bien un tipo de *mercancía cultural* producida y comercializada por el sistema capitalista para su consumo masivo<sup>10</sup>. Por tanto, el espectáculo deja de ser parte constitutiva de la cultura de masas para pasar a ser un producto fabricado por la industria de los medios de comunicación de masas. La comercialización y expansión de determinados entretenimientos, deportivos, educativos o culturales se hace a través del medio espectáculo, forma privilegiada de presentación y envoltorio de la cultura vulgar normalizada.

Por último, hay concepciones teóricas menos elaboradas, aunque no por ello menos relevantes y significativas desde un punto de vista cuantitativo, que interpretan los espectáculos como el sumatorio difuso de factores integrantes en todo gran acontecimiento público. Esta forma conceptualizadora considera que los espectáculos son producto de la conjunción de las *masas* y de los medios de organización y comunicación ante un determinado evento de gran interés para una multitud de personas. Es frecuente encontrar en versión psicologicista<sup>11</sup> la influencia a la que se ve

---

10 Esta es la conclusión que saca P. Bourdieu (1993) del fenómeno señalado: "*Podemos considerar que el deporte espectáculo aparecería como una mercancía de masas, y la organización de los entrenamientos deportivos como una sección entre otras del 'show business'*" (íbid; 1993: 68).

11 Se refieren aquí todos aquellos estudios clásicos que se encuadran dentro de una psicología de las masas. (Ortega y Gasset; 1986) (Tarde; 1986), (Le Bon; 1983), (Freud; 1970) podrían ser los antecedentes de este extenso enfoque de los espectáculos como lugares donde se encuentra implícita o explícitamente las "*masas*".

sometido el individuo por la estructura organizativa del espectáculo: el espacio cerrado, la presión de los cuerpos, el ambiente emotivo, la exaltación de los ánimos, etc. El desarrollo moderno de este enfoque investigador ha derivado en el estudio de las situaciones en las que el individuo manifiesta comportamientos anómalos o desviados (agresivos) que tiene su origen en contexto social y psicológico que le rodea<sup>12</sup>.

En definitiva, es posible que el *pesimismo* desarrollado por una tradición investigadora que desconfía y graba al espectáculo económica, política, culturalmente, haya repercutido en una mayor despreocupación por el tema, proporcional, claro está, a la concepción manipuladora del mismo. Sin embargo, el interés y atención de las investigaciones pasa necesariamente, como era de esperar, al sujeto manipulador; limitando y cerrando así la investigación del espectáculo como factor independiente, es decir, agotando la investigación allí donde se prolonga en términos *positivos*, como un complejo fenómeno cuya controvertida expresión aparece en todas las sociedades de todos los tiempos.

### **1.3.2.- Líneas investigadoras *rehabilitadoras* del espectáculo**

En el polo optimista del estudio de los espectáculos, se encuentran trabajos de diverso tipo cuyo núcleo unificador tiene como centro considerar al espectáculo como un fenómeno social con presencia y autonomía propia.

---

12 Véase si no el gran número de artículos periodísticos y comentarios afines al fenómeno del vandalismo en espectáculos de gran popularidad como el *fútbol*.

Este tipo de planteamiento ha promovido investigaciones donde el elemento principal de análisis es el aspecto *irracional, hermético, sordo*, opuesto al *racionalismo instrumentalista* estudiado en la línea de investigaciones más *pesimistas o catastróficas*. Un brillante prólogo de sociólogo J. Ibáñez a la obra de M. Maffesoli (1990), uno de los autores actuales que directa e indirectamente investigan esta faceta de los espectáculos, plantea la bifurcación de los estudios emprendidos bajo esta óptica a la vez que permite distinguir entre dos tipos de investigaciones o ensayos sobre el espectáculo y su vertiente *reconstituyente*: por un lado, aquellos trabajos que toman como referente para el estudio del espectáculo la postmodernidad, y por otro, aquellos que toman como referencia la modernidad. Los primeros tienen una visión más vitalista y central de las virtudes o cualidades del espectáculo para la sociedad y las instituciones que la componen. Los segundos, por el contrario, recelosos de la sutil manipulación del poder y fragmentación de la sociedad postmoderna, adoptan una visión de desconfianza y desencanto que se trasluce en un abordaje del espectáculo como *protesta muda* y crítica recalcitrante frente al sistema que intenta manipularlo sin conseguirlo.

Entre los estudios afincados en la postmodernidad, los trabajos de M. Maffesoli<sup>13</sup> son los que mejor describen el planteamiento investigador de los espectáculos como fuente renovadora de vitalidad en la desestructuración acelerada de la sociedad postmoderna. Para esta nueva tradición, el espectáculo es parte de eso que Maffesoli denomina la "*socialidad*", y que

---

13 Preferentemente el último de ellos recientemente traducido al castellano Maffesoli, M. (1996).

como entidad no está impuesta desde arriba o externamente a ella, sino que, por el contrario, reside en la misma realidad mundana que la crea, el pueblo, la superficialidad de las relaciones sociales, etc. El espectáculo es parte, por tanto, de una fuerza protosocial, reconstituyente de la propia sociedad donde se manifiesta sin un fin o función concebida de antemano. La importancia del espectáculo reside según este autor, en que:

*“el espectáculo asegura, bajo estas distintas modulaciones, una función de comunión. Circo y círculo tiene el mismo origen etimológico; y, de manera metafórica, se puede decir que ambas cosas se refuerzan recíprocamente. (...) Es esta teatralidad, la del circo y la del círculo, o esta concatenación de los círculos lo que caracteriza otro aspecto de la socialidad: el de la 'religiosidad', término que conviene tomar en su sentido más simple el de la 'religancia'”. (Maffesoli; 1996: 143).*

En oposición a la concepción postmoderna del espectáculo, la referencia debida a J. Baudrillard (1978, 1988) pone un cínico contrapunto a la gastada modernidad. El espectáculo es una respuesta que anuncia el fin de lo social y el advenimiento del “*simulacro social*”. El espectáculo, metáfora social del “*agujero negro*” que constituye la masa, absorbe toda energía, todo sentido y razón al poder sin devolver nada a cambio. Identificando espectáculo con las masas abstraídas, indiferenciadas del espectáculo que sólo ellas animan y preservan, la concepción de J. Baudrillard se aproxima a la versión “*apocalíptica*” si no fuera porque, en el fondo, esa sorda apatía e indiferencia que provoca todo espectáculo es vanamente inspirada y manipulada (apropiada) por el poder organizador. En

realidad, el espectáculo es estudiado como valuarte post-revolucionario para afrontar la misma postmodernidad. Es el anticuerpo producido por la propia sociedad para su propia preservación frente al creciente poder manipulador técnico y económico. Según esta concepción:

*“Lo político de algún tiempo a esta parte ya no hace más que oficio de espectáculo en la pantalla de la vida privada. Digerido sobre le modo de la diversión, medio deportista, medio lúdico, (...) sobre el modo a la vez fascinado y guasón de las viejas comedias de costumbres. El juego electoral vino a reunirse desde hace tiempo en la consciencia del pueblo con los juegos televisados. El pueblo, que siempre sirvió de coartada y de figurante en la representación teatral de la escena política y de sus actores. El pueblo ha llegado a ser público” (Baudrillard; 1978: 39).*

Por último, es necesario señalar otra gran línea investigadora de los espectáculos, la cual utiliza de forma metafórica la escenificación teatral para el acercamiento y comprensión de los distintos establecimientos sociales. En concreto se advierte una sociología de la vida cotidiana que ensaya a interpretar las relaciones sociales en clave de escenarios, personajes, actores y papeles<sup>14</sup>. El escenario teatral, el espectáculo, es el lugar donde se desarrolla los hechos reales de la vida diaria. El estudio y comprensión de este modelo facilita información y conocimiento de los

---

14 Se toma como estudio representativo la ya clásica obra de Goffman (1987): La presentación de la persona en la vida cotidiana. Véanse también otras obras del mismo autor (Goffman; 1979, 1991).



comportamientos que individuos e instituciones fuerzan en un medio relacional.

Recapitulando, los estudios realizados en su generalidad han mantenido un presupuesto de *simplicidad* y otro de *complejidad* en la comprensión de estos fenómenos en las sociedades de todos los tiempos. Cuando se investiga en su simplicidad aparece una concepción del espectáculo próxima o coincidente con los efectos alienantes asociados a la sumisión manipuladora y distracción de las voluntades. Es por tanto, un fenómeno producido externamente, claramente ubicado en categorías cartesianas, y con un propósito racional, utilitario que revierte en instancias económicas o políticas externas. Por el contrario, cuando se investiga en su complejidad, aparece necesariamente como un fenómeno a-estructural, con una alta dosis de irracionalidad y sin un fin pre-establecido que lo haga concebir externo y desmarcado de la sociedad.

En el presente estudio, la postura adoptada trata, en la medida de lo posible, de ser coherente con esta última línea, y con el doble propósito de continuarla y de afianzar una conceptualización teórica más concreta y clara de lo que hasta el momento se ha hecho. Es cierto que los espectáculos han sido y siguen siendo abordados por distintos motivos y grados en las ciencias sociales, pero en la modesta aportación de esta tesis, y en su mismo desarrollo expositivo, se puede constatar, por encima de todos los estudios revisados o consultados, la necesidad de formular y clarificar un fenómeno que en su *complejidad* no se deja fácilmente explicar y mucho menos acotar para su estudio. Su ramificaciones o conexiones con manifestaciones similares e incluso idénticas a las que intuitivamente

consideramos como espectáculos, hace necesario tomarlo como tema principal y someterlo a un análisis pormenorizado de sus interioridades.

Con este propósito general se ha tomado como pre-texto dos espectáculos bien populares en España y parte del mundo entero como son *los toros* y *el fútbol*. Los estudios sociológicos ad - hoc sobre estos dos grandes espectáculos, especialmente para el *fútbol*, no abundan. El caso de *los toros*, con más tradición y carga antropológica, ha sido tratado con mayor o menor rigor y profundidad por intelectuales de muy variada condición y procedencia. Por ejemplo, versiones estrictamente antropológicas y/o psicoanalíticas, como la de William H. Desmonde (1952), conciben *los toros* como la supervivencia de una religión pagana de procedencia Persa. También Winslow Hunt (1955) abunda en lo mismo con numerosos estudios donde analiza vía el psicoanálisis la estructura del espectáculo taurino, dejando entrever una encubierta batalla entre el toro (padre) y el torero (hijo). En términos parecidos, Martín Grotjahn (1959) conceptualiza las relaciones edípicas agresivas poniendo el acento en la parte represora y de sublimación. Los toros serían, según este autor, una representación psicoanalítica del concepto conocido como "*seduction of the aggressor*"; y que en este juego pasional se manifiesta de manera moderna La Pasión de Cristo, un drama, que al contrario que en la tragedia griega, es esencialmente la encarnación de la victoria de Jesús. También el poeta granadino Gracia Lorca, manifestaba en su *Teoría y juego del duende*, que *los toros* son un "*auténtico drama religioso*".

Más provocador es el análisis de John Ingham (1964), el cual sugiere ver en las *corridos de toros* simbolizaciones sexuales donde manifestarse el

machismo de las sociedades hispánicas y la homosexualidad encubierta que de forma represora se oculta. Enrique Guarnier (1970) sugiere en su análisis de *La Fiesta* una enorme cantidad de ritos y simbolizadores que son interpretados desde el psicoanálisis, por ejemplo la castración en relación a la importancia de la coleta en el ritual de aceptación del torero, el narcisismo y exhibicionismo en las múltiples y variadas poses que realizan a lo largo de la faena taurina, la genitalidad en la presencia del matador y el estoque al entrar a matar y el sentimiento de “*omnipotencia*” que siente el torero y el público frente a la azaña de doblegar al toro. Por último, más centrado en el público, Raphael Pollock (1974), considera al espectáculo taurino como un espectáculo eminentemente estético, donde es posible una “*voyeuristic satisfaction in a socially sanctioned context*”. Toro y matador son figuras vicarias a través de las cuales el público se permite mirar y disfrutar de lo que se mira. En términos psicoanalíticos en la plaza se daría a representar la prohibida “*escena primaria*” donde se unen sexualmente ambos congéneres.

Otras versiones, literarias y ensayísticas, reflexionan sobre *los toros* de manera particularmente amplia. Miguel de Unamuno (1966) se refirió al espectáculo taurino como la representación “*trágica*” de nuestra propias vidas. También considera este filósofo que *los toros* son los restos de una primitiva religión pagana que nada tiene que ver con la religión cristiana. En cualquier caso, las objeciones y análisis referidos por Miguel de Unamuno giran en torno a un fanatismo que le dispone negativamente hacia el espectáculo y su público adepto. Otro filósofo, José Ortega y Gasset (1966), lleva a cabo un tratamiento de *los toros* en paralelo con los cambios sociales de España. Para Ortega y Gasset, *los toros* revelan secretos

concernientes a la historia moderna de la nación, por ejemplo, la completa inversión de la estructura social española. En definitiva, el espectáculo taurino es un paradigma para la comprensión de la sociedad misma, incluidas formas expresivas que como la pintura, la poesía, la arquitectura, la música, etc., expresan los sentimientos y estética de dicho pueblo. Ramón Pérez de Ayala (1963), pone el acento interpretativo en aspectos sociológicos y psicológicos referentes al público de *los toros*. Para este ensayista y novelista español, el público del espectáculo taurino es un lugar privilegiado para estudiar el carácter español, el carácter irreflexivo y espontáneo de sus actitudes y juicios con frecuencia faltos de fundamento y razón. En la plaza se manifiesta la individualidad que hace pensar a cada espectador que él es el público y la autoridad de juicio. En cualquier caso, *los toros* son una diversión y un arte que conjuga una enorme complejidad de elementos. Por un lado aparecen elementos sensuales como la luz, el color, el movimiento, las formas y poses de los cuerpos, la música, etc.; por otro, elementos estéticos como el entusiasmo, la agonía el terror, la muerte y la tragedia que se forja entorno a la escenificación del toro y el torero. En definitiva, dirá Pérez de Ayala, *los toros* son el paradigma estético de la vida misma, la confrontación victoriosa, pero ilusoria, del hombre (torero) luchando contra la naturaleza (toro). Es la condensación estética y metafísica del significado último de la vida humana. Por último, Pedro Laín Entralgo (1969), en su artículo "*Esencia del toreo*", considera a *los toros* en parte un espectáculo, y en otras un ritual y un negocio. No obstante, y centrado en el quehacer del toreo, Laín Entralgo señala cuatro elementos básicos de *los toros*: el juego que se manifiesta como engaño entre toro y torero, la cita que da entrada a la confrontación y el peligro, el poder como

control sobre el toro, y el drama como tensión que se crea entre el peligro real en la plaza y la tragedia que se desarrolla en ella.

Más recientes, y cercanos a el campo de la sociología y la antropología, son los trabajos de Ginés Serrán-Pagán (1977), Julian Pitt-Rivers (1984), Timothy Mitchell (1996), Enrique Gil Calvo (1989), Pedro Romero de Solís (1995), Manuel Delgado Ruiz (1986), Antonio Blanco Freijeiro (1995), Carlos Moya Valgañón (1995), y tantos otros autores que puntual o sistemáticamente se han interesado y reflexionado sobre el espectáculo de *los toros*.

Para estos, el espectáculo taurino tiene en común la importancia que cobra el contexto social y cultural que le rodea, abundando entre ellos las interpretaciones sobre su significado histórico y simbólico. En este sentido, Serrán-Pagán (1977) señala la necesidad de encontrar un método de estudio que tenga en cuenta las diferencias culturales a la hora de analizar y explicar la fiesta. Pitt-Rivers (1984) mantiene la postura anterior considerando que en Andalucía *los toros* son una creación cultural y un rito que es lo que ha dado persistencia y continuidad a este espectáculo. En este rito se mantiene la identificación de la masculinidad del toro transmitida en sacrificio al torero. En imágenes, el torero aparece en el ruedo como figura femenina y finaliza como figura masculina, todo lo contrario que el toro, masculino en sus inicios de la corrida y femenino, hemorrágico (menstrual), en su finales. Los toros representan aquí el intercambio de sexualidad. T. Mitchell (1996), por el contrario, considera que interpretaciones del tipo anterior desvirtúan y limitan la explicación del

espectáculo taurino<sup>15</sup>. Para este autor, la riqueza del análisis se encuentra en la diversidad de enfoques y realidades que se encuentran en *los toros*. Menos *imaginativo* que otros autores, pero más centrado en lo esencial del espectáculo, considera que *los toros* son un divertimento definido por normas estandarizadas de ejecución que son las que realmente son necesarias y se mantienen para todo evento taurino en la actualidad. El investigador no puede abordar seriamente su labor si no tiene en cuenta, y diferencia, lo que realmente es propio del espectáculo y lo que psicológica o simbólicamente se manifiesta del él. Sin invalidar las diversas concepciones que hablan e interpretan *los toros* como un resto de religión, un ritual y un sacrificio, T. Mitchell aproxima el análisis a la expresión multifacética del espectáculo taurino en relación a otras realidades sociales emparentadas o no con el momento actual.

En cuanto a los abordajes sociológicos del espectáculo futbolístico, los referidos a continuación tienen en común la falta de estudios anteriores que permitan diferenciar líneas de análisis e interpretación<sup>16</sup>. Es de interés señalar en la escasa literatura científica, el estudio de Miguel Herrera Figueroa (1974) sobre las relaciones interpretativas del fútbol y el teatro. De manera aún más particular, Jane Lever (1985) tiene un estudio sobre el espectáculo futbolístico en Brasil que remite a distintos puntos de vista y

---

15 Se podría ampliar esta crítica a todo espectáculo que es interpretado en un sola dirección o sentido.

16 Hay, no obstante, una salvedad por el lado de los numerosos artículos de prensa tratando el tema del espectáculo futbolístico, especialmente en su efectos no queridos o adyacentes al propio espectáculo como es la violencia en los campos de fútbol, la hinchas extremistas (*hooligans*, *ultrasur*, etc.) y el negocio que reporta el espectáculo de la promoción del fútbol.

análisis para entender su auge e importancia en las sociedades modernas, especialmente el más importante referido a la capacidad de crear comunión y solidaridad a partir de la disputa. Más crítico y corrosivo es el estudio de Gerhard Vinnai (1991), donde analiza desde un punto de vista marxista, la ideología del fútbol y su aparición en las sociedades industriales. D. Shaw (1987) hace un abordaje estrictamente histórico del fútbol y la etapa franquista, algo parecido hace P. Bourdieu (1993) rastreando los inicios del fútbol en Inglaterra, y muy anteriormente, N. Elias, E. Dunning, P. Murphy y J. Williams (1992) ponen antecedentes prehistóricos de este espectáculo moderno. Por último, en la sociología española, J. Duran (1993), ha tratado con cierto detenimiento los elementos teóricos que muestran al espectáculo futbolístico como un fenómeno violento al cual se le ha dedicado poca atención científica y política.

En cualquier caso, y tal como se puede constatar en las distintas aproximaciones intelectuales que abordan de una u otra forma los dos espectáculos seleccionados, no se ha prestado una atención lo suficientemente global como para advertir el olvido del panorama que las acoge y caracteriza a todas ellas. Y es aquí donde parece necesario empezar a reivindicar un elemento sistemáticamente obviado (más que olvidado) del espectáculo taurino o futbolístico, que es en definitiva el mismo *hecho del espectáculo*<sup>17</sup>.

---

17 Tal como señalan J-J. Barreau y J-J. Morne (1991) para el hecho deportivo en general, la comprensión y explicación de los fenómenos vinculados al deporte tienden a desvincular el fenómeno del espectáculo, y también a no prestar suficiente atención a cuestiones de método.

Antes que público, carácter, cultura e historia de la representación simbólica analizada e interpretada, *los toros* y *el fútbol* son una realidad social que se encuadra y tiene sentido en el fenómeno social que es el espectáculo. Esta tendencia a dar por hecho lo que ciertamente es un hecho consumado, e incluso desbordado, es lo que obliga a retomar de nuevo el mismo acontecimiento, aunque esta vez sin darlo por descontado.

### 1.3.3.- Hipótesis de partida para el estudio del espectáculo

Enmarcados dentro de la línea *regeneradora o rehabilitadora* del espectáculo, y referidos algunos de los abordajes más representativos dentro del campo de investigación sobre *toros* y *fútbol*, las hipótesis de trabajo para este estudio son las siguientes:

En primer lugar, y como hipótesis central, es necesario acordar que el espectáculo sólo puede ser abordado como *producción* y no como producto de la representación que se da o expone al público. En este sentido, el espectáculo es un *proceso* dirigido y necesitado de la función que en él se pretende representar. Puede suponerse que su esencia no es reducible a la interpretación de la función representada (espacio diseñado, por otra parte, para las mediaciones manipuladoras), y que su abordaje debe tener en cuenta el *significado* e *influencia* del *proceso* mismo que lo caracteriza.

Con este planteamiento de partida, se invierte la forma tradicional de tratar y analizar los espectáculos. La función representada pasa de ser



dominante a secundaria (accesoria) en la formulación del espectáculo, estableciéndose la comprensión de los espectáculos en el espacio incierto de las relaciones entre la *función-representación* y el *acto representativo*.

De ello se deriva que el espectáculo tenga para este estudio un estatuto propio que se ha mantenido ignorado y reprimido tras mediaciones manipuladoras externas al fenómeno. Su carácter instrumental (representacional) ha eclipsado la relevancia de su esencia y conceptualización política y científica.

A pesar de la instrumentalidad mencionada, es posible encontrar una función de los espectáculos que no esté regulada o tergiversada relaciones de poder. La función - o funciones -, oculta o intrínseca del espectáculo responde única y exclusivamente a presupuestos consustanciales al propio fenómeno. Es posible que su formulación a un nivel global tenga que ver con *fuerzas difusas*, a-estructuradas de la sociedad, y con la participación en la re-creación e in-versión de la sociedad donde se manifiestan y toman dominancia. A un nivel particular, el espectáculo se manifiesta como una *forma estética* de comunicación del individuo con la sociedad sin otro fin que el de mantener y generar relación comunitaria entre los individuos.

La verificación de estas funciones se prolonga a los siguientes puntos hipotéticos:

- 1.- El espectáculo es una forma social cuya naturaleza es distinta a la manifestada por *los media* y la organización que los detentan y ofrecen como propios. No sigue ningún fin productivo, y su

presencia responde fundamentalmente a una consecuente improductividad e inmediatez tanto a nivel vivencial (avidez de novedad) como a nivel comunicacional (cháchara, función fática, etc.).

- 2.- Por otro lado, es un reducto social privilegiado desde el cual se recrea sin mediación alguna la misma sociedad que lo alberga. Por este motivo lo ubicamos al principio y al final del hecho social. Al principio como fundamento de las *representaciones sociales* y al final como *recuperación* y enjuiciamiento de éstas.
- 3.- Las relaciones entre autoridad (poder) y espectáculo son ambiguas y confusas: por un lado, el poder institucional ha procurado y mantenido el espectáculo en sus más variadas formas expresivas; por otro, ha encontrado grandes dificultades y resistencias para el control de su *voluntad expresiva*.
- 4.- En consonancia con el punto anterior, el espectáculo ha sido tradicionalmente un elemento social subversivo estrechamente vigilado y organizado por la autoridad y el orden vigente.
- 5.- *Orden y desorden* son ejes explicativos en la relaciones entre poder y espectáculos, así como en las transformaciones del espectáculo a lo largo del tiempo y la diferenciación entre espectáculos *cultos* y *populares*.

Todas estas hipótesis se encuadran de manera global en una problemática de mayor alcance y complejidad que es la que indaga en lo ontológico social y en las instancias generadoras del mismo fenómeno social. En concreto, el espectáculo queda encuadrado en un basto y complejo debate, más metafísico que sociológico, que versa sobre las fuerzas que animan y constituyen la sociedad y el hombre como sujeto adscrito a un orden social.

Este debate trata de referir y evaluar diversas manifestaciones sociales que traen consigo, explícita o implícitamente, el momento de la *invención social*, es decir, la recreación de un estado de lo social en el cual descansa y/o se nutre la misma sociedad.

La teoría sociológica ha recogido con mayor o menor fortuna un conjunto de manifestaciones donde se pone de relieve disposiciones y comportamientos sociales que dan cuenta de un *orden* cuyo crédito es precisamente la aparente o real autonomía frente a todo ordenamiento externo.

Las denominadas conductas colectivas institucionales señalan por contraposición un vasto conjunto de conductas colectivas de difícil ubicación y definición teórica. Tanto en la literatura sociológica de autores pasados como actuales encontramos múltiples referencias a situaciones colectivas que se caracterizan como manifestaciones espontáneas e imprevisibles desde un punto de vista proyectivo. Son formaciones sociales que demuestran un alto grado de *irracionalidad* no necesariamente vinculada a aspectos emocionales; formaciones que tienen una presencia

excepcional en el curso del acontecer institucional, y que el carácter inestable que las ordena hace de ellas expresiones muy poco o nada estructuradas.

Referencias concretas las encontramos en la sociología clásica de Emilio Durkheim y Max Weber. Ambos autores, desde sus respectivas obras, ejemplifican teórica y empíricamente estados de lo social que se diferencian de aquellos que se encuentran cotidianamente por ejercicio de una estructura social. E. Durkheim menciona un estado de “*efervescencia colectiva*” recorrido por fuerzas que no se dejan canalizar, ordenar, ni adecuar a fines concretos. Estas fuerzas se expresan lúdicamente sin otro fin que darse a conocer y dispendiar de manera lujosa y desmesurada una actividad que expone una enorme riqueza (Durkehim; 1974).

Por lo que se refiere a M. Weber(1992), su magna obra, Economía y sociedad, contiene menciones explícitas a un estado *huérfano*, desinstitucionalizado, que se halla en el momento previo al surgimiento del líder carismático. El poder del carisma disfruta de un momento en el cual la ruptura del orden vigente deja tras de sí un vacío cuyo rasgo más característico es dar paso a la transgresión de las normas y a la subversión del orden anterior. En este crítico y vital espacio, M. Weber reconoce, como E. Durkheim, la existencia de una expresión colectiva que rechaza todo vínculo con cualquier ordenamiento exterior. Sin duda, referencias similares podemos encontrarlas en otros autores, y no sólo del ámbito de la sociología. La filosofía de F. Nietzsche (1978) habla en El nacimiento de la tragedia de una fuerza dionisiaca que se funda en el exceso y en el entusiasmo sin límite de la relación social. P. Sartre (1960), en Crítica de la

razón dialéctica habla de la “socialidad serial”, y de una versión similar al estado incierto descrito por E. Durkheim y M. Weber que es la “socialidad revolucionaria” de la fusión.

En definitiva, se puede alargar un poco más las referencias ejemplificadoras para dar con lo que parece una contradicción bien cumplida en este tipo de manifestaciones colectivas no institucionales. Se trata de la división preliminar que por ejemplo F. Alberoni (1984) hace para ordenar y clasificar fenómenos “*colectivos de agregado*” y fenómenos “*colectivos de grupo*”. Según esta diferenciación, los fenómenos de agregado son expresiones de un estado de lo social constituido por un conjunto de individuos desmembrados, mientras los fenómenos de grupo dan por supuesto un estado donde ya hay un cuerpo que institucionaliza y relega a segundo término al individuo y su improbable aislamiento. La contradicción se radicaliza con el reduccionismo y falta de sentido entre lo que son fenómenos sociales que no se dejan fácilmente reducir a agregado ni, por el contrario, al de grupo más o menos organizado. Por ejemplo, esta situación es el caso de la moda; por un lado, es manifestación individual, y por otra, es también manifestación institucional y grupal<sup>18</sup>. Y las dos vertientes a la vez parecen darse al mismo tiempo y sin ningún tipo de disfuncionalidad. De ahí que el mismo F. Alberoni (1984) nos hable de un tercer estado de lo social que él mismo conceptualiza con el término

---

18 Véase el estudio monográfico sobre la moda del sociólogo R. Köning (1968). En este trabajo se plantea la contradicción que la moda presenta al estar a caballo de lo grupal e individual simultáneamente.

weberiano de *"estado naciente"*<sup>19</sup>. La función de este estado alternativo es dar cuenta de un momento de lo social, y de las manifestaciones que en él se encuentran, en concreto, manifestaciones tanto en forma de agregado como de lo que ya está en camino de institucionalizarse en un cuerpo más o menos ordenado.

Ahora bien, aprehender y fijar ese estado naciente no parece nada fácil, y mucho menos aislarlo para una detenida y precisa observación. Dado que parece ser parte tanto del agregado como de la forma institucional, la aproximación teórica a este estado pasa también necesariamente por aquello que puede descubrirlo pero que al mismo tiempo lo confunde y oculta. El simple hecho de referirlo como estado es ya un inconveniente a salvar por cuanto de estático y reductor tiene el término conceptualizador. Un estado, es al fin de cuentas una acotación estática de un fenómeno cuya existencia se prolonga sin remedio por los márgenes que ocupa.

Tal como F. Alberoni (1984) aborda este estado naciente, la peculiaridad más relevante que demuestra desde un punto de vista formal, es que está vinculado a una *"experiencia fundamental"* que hace pensar más en un proceso dinámico que en un estado estático. La definición que propone así lo sugiere:

*"El estado naciente es un estado de transición de lo social, en el que se constituye una solidaridad alternativa y una exploración de las*

---

19 Aunque esta es una expresión de F. Alberoni, como él mismo advierte, es un préstamo de la teoría de M. Weber sobre las distintas formas de legitimación social, en concreto la carismática.

*fronteras de lo posible, dado aquel cierto tipo de sistema social, a fin de maximizar lo que de aquella solidaridad es realizable en aquel momento histórico" (Alberoni; 1984: 61).*

Entre las propiedades generales que encierra este estado se encuentra también algo que no deja de abundar en lo que se viene argumentando. La desvinculación de toda atadura u orden anterior, y su consecuente apertura a un acontecer contingente, hace de este estado un "*proceso difuso*" adherido a lo que parece estados concretos de las manifestaciones sociales no institucionales<sup>20</sup>.

En efecto, como se demuestra más adelante, este lábil y escurridizo proceso de lo naciente en la sociedad ha sido sepultado y amalgamado bajo espesas y distorsionantes conceptualizaciones y/o estados como son las *masas*, los *movimientos* o las mismas *revoluciones* (Melotti; 1971). Por debajo de estas monumentales presiones, y al margen de determinaciones que garantizan la reproducción de las sociedades, debería encontrarse algo así como una experiencia errante cuya naturaleza ambigua no sea fácil de aislar y ajustar en el cuadro descrito. Algo así como un fenómeno social no reducible a una categoría y/o posición en el conjunto de la sociedad, ni tampoco a una función que este vinculada y relegada a su funcionamiento.

Toca en este estudio sociológico un modesto trabajo de desescombros y de reconstrucción teórica y empírica de aquello que el sociólogo y filósofo

---

20 Véase al respecto la interpretación que J. Duvignaud (1980) presenta en torno a acontecimientos sociales que no tienen una estructura, e incluso su esencia se opone a ello.

M. Mafessoli (1996) denomina socialidad, y que deja bien diferenciado tanto de *"lo societal"* como de lo que es estrictamente la sociedad<sup>21</sup>. Hacia este *prehistórico*<sup>22</sup> espacio de lo social apunta este trabajo y el interés particular por los toros y el fútbol. En concreto, este afán se materializa profundizando en el análisis del espectáculo como un fenómeno social que cuenta con una original e inmejorable posición para introducirnos en el estudio formal de la socialidad humana<sup>23</sup>, especialmente allí donde la confusión y hegemonía del orden institucional eclipsa y/o desvirtúa el conjunto de predisposiciones *naturales* que el hombre desarrolla para concretar lo social.

A través del espectáculo, la socialidad humana se revela como un concepto que se encuentra al mismo tiempo fuera y dentro de la sociedad. Ahora bien, esta aproximación teórica y empírica se aleja por mucho de ciertas concepciones teórico-metodológicas que es necesario puntualizar cuanto antes.

En primer lugar, el espectáculo descarta la idea de una socialidad humana dualizadora que determina el sujeto-individuo sobre la sociedad, o

---

21 Término intermedio y difuso también, M. Mafessoli reserva la socialidad para referirse a *"la solidaridad cotidiana y tangible de la solidaridad de base, la realización de lo societal"* (Maffesoli; 1996: 15).

22 El tipo de manifestaciones sociales que se refieren guardan todas ellas una relación con la historia que podríamos definir como fundacional. De ahí que nos hallemos metafóricamente en la prehistoria de lo social, entendiendo que las particularidades culturales e históricas dejan su impronta sobre estas manifestaciones, pero que en ningún caso pasan de ser variables secundarias respecto a la estructura que las caracteriza. Véase al respecto Alberoni (1984)

23 J. Duvinaud (1990) busca en medio de distintas agrupaciones sociales cuyo rasgo común es traer consigo un tipo de vínculo social que desborda las relaciones sociales institucionalizadas e impuestas desde fuera.



viceversa, la sociedad sobre el sujeto. No se pretende, por tanto, reavivar una falsa problemática dualizadora solventada drásticamente por un subjetivismo radical, o en su defecto, por un objetivismo de viejo cuño. Aunque la teoría social no se ha preocupado de afianzar una modelación del carácter objetivo de lo social,<sup>24</sup> lo cierto es que, desde un punto de vista ontológico, la complejidad de la socialidad humana es deudora tanto del sujeto-individuo como del colectivo social.

En segundo lugar, está fuera del espectáculo la idea de concebir la constitución de lo social a partir de un gradiente continuo de la actividad humana que a medida que crece en complejidad acaba indiferenciando al sujeto de la sociedad donde se inscribe. De la misma forma que la relación creciente de un agregado de células no es lo mismo que un órgano que está compuesto por ellas, parece oportuno mantener la idea de que la sociedad es una realidad distinta y externa a los sujetos que la conforman. Con esto no se quiere dar a entender que el sujeto no influya o tenga parte activa en la sociedad que vive, sino más bien que esa sociedad es parte del sujeto y a la vez impuesta externamente al mismo como una forma de *"autoexteriorización o autotranscendencia"* (Dupuy;1998:28). Es en definitiva la paradoja a la que se enfrenta la explicación sociológica, la de concebir *"una totalidad que modifica los elementos de que está formada sin de otra parte utilizar otra cosa que los materiales tomados a esos mismos elementos"*. (Piaget; 1983: 31).

---

24 Como señala P. Navarro (1994), lo social sigue siendo un ente divino que exige sin excepción un merecido acto de fe como el que se demuestra ingenuamente en la percepción de las cosas que nos entran por los sentidos.

En tercer y último lugar, las reflexiones que a través del espectáculo se derivan para la comprensión de la socialidad humana, se alejan de un idealismo que ignora la importancia ontológica de la acción que se viene a dar e interpretar, y que respalda un tipo de acción social alternativa a la acción producto de una conciencia moral o racional<sup>25</sup>. Desde este punto vista, el estudio del espectáculo, y lo que a través de este fenómeno se deriva e interpreta a lo largo de estas páginas, entronca directamente con la sugerente exploración que el sociólogo Ramón Ramos (1999) recoge en torno al "*homo tragicus*", hombre sobre el cual sintetiza y halla este investigador la esencia de un sujeto social cuya conciencia aparece sólo después, y a partir, de la acción que de manera *impertinente* le viene dada a encontrarse en su camino.

En definitiva, el espectáculo remite a una socialidad que media entre sujeto y colectividad sin por ello anular o reducir a un segundo plano las relaciones dialécticas de interdependencia (Moya;1971) que defiende, por ejemplo, la teoría marxista para los dos términos. No obstante, el espectáculo tridimensiona y retrotrae estas relaciones a un *primigenio* espacio de lo social que sistemáticamente se le ha recluso al ámbito alternativo del sujeto o de la sociedad.

---

25 La propuesta, tal como señala J-P. Dupuy parafraseando a F. Hayekes, es postular un orden social "*resultado de las acciones de los hombres pero no de sus propósitos*" (Íbid; 1998: 28).

#### **1.3.4.- La problemática de los espectáculos: una propuesta metodológica**

En la labor del investigador es indispensable mantener unido el método con la práctica investigadora. Se faltaría a este principio si no se abordara con cierto detenimiento la problemática epistemológica y metodológica que presentan los distintos estudios sobre espectáculos.

En epígrafes anteriores se ha esbozado una panorámica de la extensión y forma de las investigaciones realizadas sobre el objeto de análisis. Se concluyó en páginas anteriores el interés particular de profundizar en el estudio de los espectáculos en oposición a la escasa atención que inspira este tema para el conjunto de las ciencias sociales, y en especial para sociología. Al margen de motivos internos a cada ciencia o disciplina, la explicación de semejante superficialidad y desinterés científico no está desvinculado del método que la asiste.

En concreto llama la atención la actitud sorda de la investigación frente a la magnitud e incompresibilidad del fenómeno. Teniendo en cuenta este desconcertante descuido, no es extraño plantearse la misma pregunta que propone J. Baudrillard (1978: 16-17):

*“¿Podemos preguntarnos sobre este hecho extraño de que después de varias revoluciones y un siglo o dos de aprendizaje político, a pesar de los periódicos, de los sindicatos, de los partidos, de los intelectuales y de todas las energías puestas para educar y movilizar al pueblo, se encuentre aún (...) mil personas para levantarse*

*y veinte millones para permanecer 'pasivas' - y no solamente pasivas, sino para preferir francamente, con toda buena fe y con alegría y sin ni siquiera preguntarse por qué, un partido de fútbol a un drama humano y político? Es curioso que esta constatación no haya hecho mover el análisis, sino que lo ha reforzado al contrario en su visión de un poder todo poderoso en la manipulación de una masa postrada en un coma ininteligible”.*

En efecto, el análisis de los espectáculos se ha visto afectado por variables externas, se podría decir que políticas, tecnológicas y económicas relacionadas con el carácter manipulador de éstos. Ahora bien, como ya se señaló veladamente, no hay manipulación sin un mínimo consentimiento. Aunque sea un falso consentir, el poder ha necesitado del consentimiento que parece evitar, incluso ignorar todo espectáculo. Y es así que el “análisis” se haya marginado o en su defecto limitado a “sondeos” cuyo principal propósito ha sido el de fabricar políticamente, y forzar metodológicamente, un sentir o responder a la autoridad científica que los estudia e interpreta.

Se supone, por tanto, que la superficialidad, o si se prefiere la *ininteligibilidad*, del fenómeno ha sido un producto del método utilizado para su estudio. Conviene que los espectáculos sean “mudos” para que hablen “otros” por ellos. Y así es como el análisis viene a centrarse en elementos que no son propiamente los definitorios del fenómeno. Es más, se consigue con cierto éxito evacuar el problema que entraña su estudio. Desde un punto de vista global, el mayor problema metodológico que ofrecen los espectáculos para su estudio es que no son ni han sido realmente un

problema, sino todo lo contrario. Su consideración y estudio, siendo escaso, ha sido para la sociología más que suficiente<sup>26</sup>.

Además de la sumisión del método a la manipulación del poder, otras circunstancias colaterales han influido en la forma de estudiarlos. El hecho de estar unidos a un concepto tan controvertido (y peligroso) como las masas o la multitud, la inclusión o limitación del fenómeno espectáculo al ámbito de lo *imaginario* o *fantasioso*, y la relación directa con lo lúdico y el ocio, ha permitido disimular y remitir a un segundo plano un fenómeno, a juicio particular, de importancia igual o mayor a otros fenómenos sociales de primer orden. Pero sobre todo, ha permitido reforzar la idea encubridora y el mito reaccionario del *panem et circenses* romano.

En vista de lo expuesto, parece oportuno, antes de adentrarse de lleno en el objeto de estudio, proyectar un método que, por encima de particularidades, formule el espectáculo como *problema*<sup>27</sup>, es decir, como un campo de análisis y estudio sociológico con pleno derecho. Este particular debe tener como objetivo prioritario el espectáculo mismo, y como tal, desechar cualquier camino de comprensión y análisis que relegue o disuelva el tema propuesto en mediaciones o dispensas sustitutorias.

---

26 "Las nuevas técnicas han puesto a disposición de la dramaturgia política los instrumentos más poderosos: los medios de masas, la propaganda, los sondeos políticos. A través de ellos se refuerza la producción de las apariencias, se liga el destino de los poderosos a la calidad de la imagen pública tanto como sus obras. Es entonces cuando se denuncia la transformación del Estado en 'Estado-espectáculo', en teatro de ilusiones". Balandier (1994: 20).

27 "No podemos enunciar bien un problema hasta que no sabemos para quién es un problema. Lo que es un problema para un individuo no es problema para otro; depende de lo que le interese a cada uno de ellos y de la conciencia que tenga de sus intereses" Mills (1966: 93).

El plan metódico del presente estudio contempla, en primer lugar, un dispositivo epistemológico que permita de partida sospechar del *sentido común* alojado en la experiencia cotidiana; y en segundo lugar, aproximarse a una primera noción científica del espectáculo. En las ciencias en general, y en la sociología en particular, el omnipresente sentido común es uno de los lugares privilegiados donde arraiga con mayor facilidad una sociología *espontánea*, con frecuencia obediente a una ideología integradora y reduccionista.

El propósito central es llevar a cabo una primera ruptura epistemológica que en definitiva es una forma de ruptura del sentido común<sup>28</sup>. Se descarta así las confusas prenociones o preconstrucciones espontáneas o silvestres que ya advirtiera E. Durkheim (1984) en Las reglas del método sociológico. Se trata de combatir a través de una crítica lógica del fenómeno, y lexicológica del lenguaje común referido al concepto de espectáculo, las pruebas aparentes conformadoras de intuicionismos y simplificaciones desviatorias.

La práctica de una ruptura epistemológica puede guiar la acción a una primera definición objetiva del fenómeno que se estudia. Ella se encarga de encaminar pasos subsiguientes, y en determinar provisionalmente los contornos generales de la investigación, su amplitud o límites para ir contrastándose con otras posibles manifestaciones o definiciones consecuentes con la acotación del espectáculo en su

---

28 "Las rupturas epistemológicas son rupturas del 'sentido común' (producto espontáneo de la ideología dominante)". J. Ibañez (1985: 21).

propiedad. En definitiva, orientar la investigación evitando la posibles arbitrariedades respecto al objeto de estudio e hipótesis propuestas inicialmente.

Abordada una primera definición para la posterior acotación y conceptualización del espectáculo, parece necesario ubicar dicho fenómeno en su contexto histórico, reformulando la problemática hacia la explicación de por qué los espectáculos han preexistido y avanzado en la historia de las sociedades modernas, es decir, justificar de nuevo la potestad del fenómeno sincrónica y diacrónicamente. En este sentido se ha operado de lo contemporáneo a lo genético<sup>29</sup>, de manera que las características de los cambios operados a lo largo del tiempo deban un sentido histórico a la vez que otro teórico o conceptual. O dicho de otra forma, que las explicaciones históricas sean parte de lo que hay que explicar para la comprensión de los espectáculos, y no al revés, que sería una manera de encumbrar la historia a un positivismo ciego, ocultador de la realidad difusa que se estudia.

Tanto la *ruptura* como el *uso de la historia* llevan a enfocar y proyectar la otra gran parte del estudio, es decir, el análisis empírico del espectáculo. En este apartado las técnicas empleadas son de corte cualitativo, y los motivos de esta elección no son otros que los que impone la forma de presentar y concebir el tema de estudio. Aquí, la mayor preocupación es

---

29 Tal como señala W. Mills (1966: 168), "se estudian las causas genéticas, biográficas, sólo después de haber agotado los rasgos y el ambiente contemporáneo del carácter".

redescubrir el espectáculo *redimido de culpa* y optar por *dejarle hablar*. De ahí que las estadísticas y las encuestas no tengan un lugar preferente en este trabajo, aunque su presencia pueda ser también esclarecedora en la manera de concebir y determinar el objeto de estudio. Como ya se apuntó en este mismo capítulo, “*sondear*” no es coincidente con el fin propuesto para esta investigación.

El objetivo del análisis cualitativo es obtener *significados del espectáculo* en relación a la idea que suscita en el aficionado según distintas formas de manifestarse y formalmente el fenómeno. Es muy posible que este acercamiento más abierto, pero también más libre de presupuestos, permita complementar una visión aproximada de lo que representa el espectáculo para la sociedad y para aquellos que los frecuentan y *vivencian*. Por este motivo parece oportuno confiar esta parte empírica al análisis estructural y análisis del discurso. El análisis estructural tiene como objetivo llegar a revelar aspectos *intrínsecos* relacionados con la forma del espectáculo y su significado más inmediato. El análisis sociológico de discursos, incide en los aspectos *extrínsecos* e ideológicos (Alonso;1998) relacionados con las interpretaciones que el público espectador, los *aficionados* hacen y dicen de lo que *experimentan* como espectáculo.

#### **1.4.- Diseño del campo para el análisis de los espectáculos**

Tanto el análisis estructural como el discursivo tienen en común la aplicación correspondiente a los dos espectáculos elegidos para la parte de



estudio empírico: el espectáculo futbolístico y el taurino. Su selección responde a criterios que tiene que ver con el grado de popularidad que han alcanzado estos espectáculos, la tradición y el conocimiento que se tiene de ellos en España. Hay también un añadido importante que mencionar, y es que ambos espectáculos difieren en extremo, lo que a juicio particular podría hacer más sugerentes y ricos los resultados obtenidos por comparación.

Para el caso específico del análisis de discurso, se han realizado a largo de la investigación un total de cuatro grupos de discusión. El motivo justificador de recurrir a una técnica cualitativa como los grupos de discusión tiene que ver con el tipo de información recabada y la propia estructura grupal (Lucas y Ortí; 1995) que modula dicha información. Desde este punto de vista, el espectáculo es una formación social grupal, creada por el grupo y *hablada* por el mismo.

Implicítamente, se han tomado no pocas referencias de la teoría sobre grupos y del análisis del discurso para entender los espectáculos desde un punto de vista interno (Ibáñez; 1985. Rogers; 1979, Anzieu; 1986, Moreno; 1960, Maisonneuve; 1981, Lewin; 1978). Por un lado, la estructura grupal nos enseña la superación de las individualidades a partir de la formación de un “todo” o “envoltura” (Anzieu;1986) donde los individuos se mantienen juntos. La creación de esta “envoltura” tiene que ver con un acto transformador y constitutivo donde la persona habla y se siente parte del grupo, donde su presencia física y simbólica es parte central y periférica a un mismo tiempo. Ese acto constitutivo, material, de la estructura grupal es una parte fundamental de lo analizado por la pragmática del discurso. El

analista y conductor de grupos espera y observa la señal silenciosa y cómplice que marca la formación del grupo. A partir de ese momento los discursos se desarrollan, forman sentido, según vicisitudes producto de dinámicas grupales afianzadas. Hay, por tanto, una parte material, sustancial, de esa vida grupal que se identifica con el espectáculo tal como se pretende abordar. El grupo es por interés metodológico y teórico un lugar de encuentro con el espectáculo. Por este motivo se eligió emplearlo en la formación de un discurso que no es propiamente *del* espectáculo sino *sobre* el espectáculo. Igual que en el discurso hay una parte que se debe a la dinámica grupal, inefable por el grupo porque no es del orden de la representación palabra, sino del sentido relacional que establecen los individuos que forman el grupo, así en el discurso del espectáculo sólo se puede dar cuenta de él reflexivamente, tomando distancia pero abandonando a la vez la parte discursiva que le caracteriza como espectáculo.

Abierto para un posterior reencuentro con la problemática del *discurso del espectáculo*, el diseño de los grupos realizados ha respetado la saturación discursiva dependiente de las variables sociodemográficas que pudieran verse afectadas. Dichas variables han sido el sexo, la edad, la clase social<sup>30</sup> y la afición o compromiso con ambos espectáculos a la vez<sup>31</sup>.

---

30 La clase social se define a partir del nivel de estudios acabados o a punto de finalizar.

31 Se considera compromiso ser seguidor y haber asistido *in situ*, al menos tres veces en el año, a una plaza de toros o a un campo de fútbol en calidad de público.

En función de las variables mencionadas, diseño de los grupos quedó como sigue:

Grupo I: hombres jóvenes<sup>32</sup> clase social media alta.

Grupo II: hombres mayores<sup>33</sup> clase social media.

Grupo III: mujeres jóvenes clase social media alta

Grupo IV: mujeres mayores clase social media

### **1.5.- La conducción de los grupos**

Los grupos fueron dirigidos bajo guión de conducción semi-estructurado, dando la opción en ciertos caso al discurso libre. Los temas señalados en el guión fueron los siguientes:

- Presentación introductoria del tema de estudio al grupo.
- Enumeración espontánea de espectáculos conocidos por el grupo.
- Breve exposición de los motivos que llevaron a la afición para cada uno de los participantes y cada uno de los espectáculos (momento de iniciación, terceros implicados, experiencias recordadas, etc.).

---

32 Edades comprendidas entre 20 y 35 años.

33 Edades comprendidas entre 45 y 65 años.

- Motivos que llaman a la afición y grados de implicación para cada uno de los espectáculos (modo de asistencia: medios de comunicación *versus* “in situ”).
- Características de los aficionados: (identificación, pautas de comportamiento y comparativas entre distintos tipos de aficionados y afición).
- Importancia del escenario y el público espectador para la experiencia del espectáculo (“*mediático*” y “*natural*”).
- Preferencia hacia el espectáculo taurino y reconstrucción del espectáculo por el grupo (partes constituyentes, elementos destacables y fines propuestos).
- Diferencias y similitudes constitutivas con otros posibles espectáculos, (en caso de no encontrar referente comparativo sugerencia del circo, cine y deportes varios).
- Inclinação hacia el espectáculo futbolístico y reconstrucción del espectáculo por el grupo (comparativa con el espectáculo taurino).
- Diferencias y similitudes constitutivas del espectáculo futbolístico con el espectáculo taurino.

- Preferencia particular de las similitudes o diferencias entre el espectáculo futbolístico y el espectáculo recreado con otros deportes (tenis, carreras, lucha, etc.).
- Cierre del grupo.

### **1.6.- Otras especificaciones**

Todos los grupos han tenido una duración aproximada de 1 hora y 30 minutos a 2 horas. Asimismo todos ellos han sido grabados y transcritos parcialmente en forma de extracto en el Anexo final del trabajo.

En cuanto a los datos secundarios, principalmente se han utilizado como referentes fuentes estadísticas procedentes en su mayoría de artículos periodísticos y encuestas oficiales, especialmente las encuestas realizadas por el CIS y el Ministerio de Cultura que ofrecen datos de asistencia y opinión sobre espectáculos en España.

Adicionalmente hemos contado también con un ingente material etnográfico (fotográfico y literario) sobre cada uno de los espectáculos referidos.

**CAPÍTULO II**  
**UNA APROXIMACIÓN SOCIAL AL CONCEPTO**  
**DE ESPECTÁCULO**

*“¿Han ido alguna vez un día de fiesta a un espectáculo gratis? ¿Qué dicen de este auditorio? ¿Conocen algo que sea más espontáneo y más inteligente? ¿Conocen, aun en el bosque, una vibración más profunda? La corte de Versalles admira cómo un regimiento hace ejércitos; el pueblo se precipita en lo más bello. Se amontonan, se aprieta, se amalgama, se combina, se amasa en el teatro; es pasta viva que el poeta va a modelar. El poderoso pulgar de Molière se imprimirá dentro de poco; la uña de Corneille arañará ese montón informe. ¿De dónde viene? ¿De dónde sale? De la Courtille, de Porcherons, de la Cunette, son pies desnudos, brazos desnudos, visten harapos. Silencio. Este es el bloque humano”.*

*Victor Hugo; W. Shakespeare*

*“Ellos aplauden. Se atracan de espectáculo. De ellos no se sabe nada”.*

*J. Duvignaud: El sacrificio inútil.*

## **2.1.- Presentación del capítulo**

Se pretende en este capítulo reconstruir el concepto de espectáculo a partir del conjunto de fenómenos sociales que adoptan justificada o injustificadamente dicho nombre en la sociedad. Dada la gran variedad y formas de los llamados ampliamente espectáculos, es necesario, en aras a una mayor exactitud y operatividad, poner límites precisos y perfilar los elementos esenciales que vienen caracterizándolos. Este primer objetivo permitirá de manera adicional profundizar en su compleja naturaleza y desarrollo a lo largo del tiempo.

El cometido que se propone es más urgente, si cabe, por cuanto se tiene la certeza de lo intrincado y confuso que aparecen los

espectáculos en relación a otras manifestaciones públicas englobadas también en un tiempo de ocio y diversión. Las fiestas, los juegos y ciertas liturgias o representaciones ritualizadas en sus más variadas expresiones, presentan rasgos coincidentes, o cuando menos similares, a los espectáculos que se pretenden estudiar<sup>1</sup>. No en vano, en general parece que se está hablando en muchas ocasiones de una misma cosa con aspectos o apreciaciones distintas que aún están por formalizar y ordenar con mayor precisión. Por todo ello, se inicia aquí lo que es una primera aproximación teórica al problema de los espectáculos y sus rasgos más sobresalientes en oposición a otros acontecimientos similares o cercanos. De esta aproximación se espera poder llegar a concluir algunos elementos básicos verdaderamente discriminativos del fenómeno en cuestión.

## **2.2.- Definición de los espectáculos: los límites de la espectacularidad**

El concepto de espectáculo aparece de forma muy vaga e inexacta si se entiende como cualquier acción que se ejecuta en público para divertir y recrear<sup>2</sup>. Definido así, diversión y recreación junto a su manifestación pública serían suficientes para generar un espectáculo,

---

1 Véase al respecto el representativo estudio histórico antropológico de Cardini(1984). En este estudio sobre "la fiesta" se apuntan características básicas del fenómeno sin ningún tipo de matización diferenciadora. La fiesta se caracteriza confusamente por ser un práctica comunitaria, extraordinaria, cíclica, "lúdica" y autónoma; pero no encontramos en estos rasgos distintivos contenidos que hagan la fiesta un acontecimiento diferente a lo que pudiera ser un sacrificio, un juego, un espectáculo, etc..

2 Seguimos aquí las definiciones del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española y el Diccionario de uso del español de María Moliner.



hecho, por otro lado, bastante improbable puesto que un espectáculo se compone de algo más que la intención específica de divertir o recrear, es decir, se compone también de un elemento que nos parece básico para su comprensión: un tipo de participación del espectador en la *acción expectada*.

Efectivamente, para los propósitos requeridos en este estudio, hay que entender y definir el concepto de espectáculo a partir de la consciente o inconsciente participación del espectador en la configuración de fenómeno que estudiamos. La consideración que aquí se propone no es caprichosa ni se aleja, por otro lado, de su significado etimológico. “*Spectator*” es el que observa y juzga el “*spectaculum*”, y el *spectaculum* no es más que la vida y maravilla del mundo que los antiguos proclamaban, el carácter “*eventual*” del hombre en la naturaleza. Tanto “*spectator*” como “*spectaculum*” tienen una misma raíz que es “*spec*”, del latín arcaico “*specere*”, mirar. Mirar, observar lo que mira y observa es el núcleo del fenómeno especular que de forma reflexiva apuntamos para definir su esencia.

De ahí que no toda acción, aunque sea pública y esté orientada a la diversión y el recreo, se transforme automáticamente en espectáculo. Por el contrario, la manifestación del fenómeno exige que el propio público espectador se encuentre a su vez dentro de la representación función, es decir, como parte integrante e integradora del fenómeno en sí.

Mucho más próximo, desde la experiencia personal y desde lo cotidiano, el concepto de espectáculo aparece formulado a su manera por el sentido común. Cuando un individuo inculpa a otro de “*dar un*

*espectáculo en plena vía pública*", no hace más que referirse a una acción que, más que orientarse sustancialmente a divertir o recrear, implica previa y necesariamente las acciones de todos aquellos individuos (viandantes espectadores) que demostraron su interés, y con él transformaron cualitativamente el efecto de la acción originaria. Por tanto, el público *expectante* es lo que en síntesis define a un espectáculo como tal. Lo contrario, desde nuestra posición, no sería más que representación o función pública garantizada por el poder institucional o por las personas y técnicas que mediatizan.

En un campo tan poético como científico, el espectáculo guarda relación con la parte más primitiva de las relaciones sociales. En este sentido, un espléndido ensayo del premio Nobel de Literatura, Elias Canetti (1994), nos muestra el espectáculo como una forma de "contacto" entre los hombres. Para E. Canetti el miedo humano a ser tocado (agarrado) sólo puede ser redimido en la masa donde se produce el contacto (1994: 10). Aunque "la masa" sea la mejor forma de expresar la paradójica cura a través de la cual se erradica el temor a la relación social, el desafortunado término interfiere ruidosamente en lo que el autor intuye y revela como un grandioso fenómeno universal a la vez que enigmático. El recelo es mayor aún, si cabe, por pretender adoptar y explotar intencionadamente un término tan confuso para un determinado empeño. Sólo entonces, y necesariamente, es justificado advertir con insistencia que la "masa" aquí no tiene el sentido que sugiere la psicología y la ideología burguesa que las doma y/o combate sin tregua.

El concepto "masa" de Canetti es ante todo un tipo de relación social básica (primigenia) sobre la que se sostienen el resto de relaciones sociales más impersonales e institucionales. En este tipo de

relación social se reconocen valiosos elementos para la acotación conceptual del espectáculo<sup>3</sup>, especialmente allí donde se unen los hombres sin diferencias y sin motivos aparentemente externos salvo la imperiosa necesidad de verse y sentirse juntos y unidos:

*“Quienquiera que sea el que se oprime contra uno, se le encuentra idéntico a uno mismo. Se le percibe de la misma manera que uno se percibe a sí mismo”* (Canetti; 1994: 10).

Así es como pasa la persona a formar parte de la mencionada masa, el resultado de una peculiar relación social que tiene como fin exclusivo el crecimiento del número de personas que la componen, y que refuerzan a su vez el continuo crecimiento numérico del nuevo estado emergente. El fin de estas relaciones primigenias es “crecer”, propagarse a través del terreno como una especie de *metástasis social* abierta a todos y cada uno de los hombres y grupos sociales que pueblan el mundo. La descripción de E. Canetti (1994: 11) es aquí enormemente ejemplificadora:

*“Nada se había anunciado, nada se esperaba. De pronto, todo está lleno de gente. De todos los lados afluyen otras personas como si las calles tuviesen sólo una dirección. Muchos no saben*

---

3 E. Canetti (1994) refiere cuatro características básicas de las relaciones que encierra la masa, y que son de gran ayuda para perfilar los límites del fenómeno espectáculo: en primer lugar, estas relaciones se extienden ilimitadamente y de manera imprevisible; en segundo lugar, son relaciones que promueven la absoluta igualdad sin excepción alguna entre los individuos; en tercer lugar, estas relaciones buscan la “densidad” que intensifique la relación entablada; y por último, este tipo de relaciones necesitan de un motivo externo que sirva de pretexto para mantenerlas e intensificarlas en el tiempo.

*qué ocurrió, no pueden responder a ninguna pregunta; sin embargo, tienen prisa de estar allí donde se encuentra la mayoría”.*

Ahora bien, ¿qué es lo que no pueden responder aquellos que se ven involucrados en un fenómeno semejante?, ¿qué es lo que hizo activarse las voluntades de tanta gente, y a la vez de manera espontánea y tan urgente, para un fin último que exteriormente responde a la llamada del crecimiento y la prolongación (sin límites) del número de relaciones y personas que se suman al nuevo ambiente? E. Canetti no da una respuesta concreta salvo la inferida por aquello que encierra la misma relación que describe: la muta.

El origen de las relaciones que comprende la masa de E. Canetti se halla en la muta, una primitiva formación social de la cual surge la *“masa abierta”*<sup>4</sup>. La muta es un grupo de hombres excitados que nada desean con mayor vehemencia que ser más, más hombres, más pies y manos, más cabezas. Hay distintos tipos de mutas, pero la más natural y originaria es la que surge en torno a la caza.

En la muta de caza se encuentran elementos formales relevantes para aproximarnos al impulso de tan singular relación social que es

---

4 E. Canetti (1994) distingue tres estados de la masa: un primer estado es el de masa abierta, no limitada por institución o lugar concreto, su campo de acción es todo el mundo y su voracidad llega hasta el último hombre; un segundo estado es el de masa cerrada que se caracteriza por hallar en ella una organización que la limita en extensión pero prolonga en duración e intensidad; y por último un tercer estado que de masa cerrada doblemente a la sociedad y a la extensión que alcanza la masa abierta. Esta masa cerrada doblemente es la prototípica del espectáculo: *“Hacia fuera contra la ciudad, la Arena ofrece una muralla inanimada. Hacia dentro levanta una muralla de hombres. Todos los presentes dan la espalda a la ciudad. Se han desprendido del orden de la ciudad, de sus paredes, de sus calles. Durante la duración de su estancia en la Arena no les importa lo que sucede en la ciudad”* (Canetti; 1994: 24).

común al espectáculo. En esta formación social el cazador necesita de la muta, pero sobre todo necesita del proceso relacional que la muta organiza en torno a la pieza que trata de cazar (expectar). Como señala E. Canetti (1994: 97), *“la caza tiene un mortal latido común en el corazón”*, y ese latido lo siente la muta porque entre los cazadores está presente la atención de los restantes cazadores por la presa:

*“La concentración sobre un objetivo que siempre está en movimiento, que se pierde de vista, pero que vuelve a aparecer, que uno pierde con frecuencia y debe volver a ubicar, al que nunca se deja escapar de la mortífera intención, al que se mantiene interminablemente en estado de terror mortal, tal concentración la sienten todos juntos”* (Íbid; 1994: 100).

En efecto, el individuo en la muta entra a formar parte tanto del límite que la preserva (el cazador que busca y persigue con otros la presa) como del centro que la conserva (el cazador que apunta y da fin a la presa). *“(El individuo), una y otra vez, en las cambiantes constelaciones de la muta, en sus danzas y expediciones, se hallará al margen de ella. Estará dentro y de inmediato al margen, al margen y de inmediato dentro”* (Íbid; 1994: 95). Ahora es posible que se comprenda mejor el mecanismo especular que ordena este tipo básico de relaciones comunitarias, las cuales no se limitan ni agotan en el motivo de la caza, sino que se extienden y depuran con mayor precisión, claridad y sentido originario en los espectáculos y acontecimientos sociales multitudinarios donde el fin último se halla en el mismo acontecimiento social que los crea.

También se sabe que la masa de la que habla E. Canetti quiere crecer y ser más, pero para ser más tiene que atraer a otros, y la forma

de hacerlo es a través de relaciones que se objetivan al proyectarse ellas mismas entre sí como en un espejo; es decir, a través de las relaciones que se producen y mantienen a través del vínculo especular donde se duplican recurrentemente hasta el infinito. Por eso todos corren a un mismo lugar y nadie sabe decir por qué. Aunque todos adviertan el motivo individual nadie lo prolonga hasta el límite transformador que esta compleja mediación especular expresa interiormente. El foco de atención que aglutina y suma indefinidamente más y más hombres es la relación especular en la que los sujetos-individuos se ven envueltos entre sí. Yo corro hacia el lugar porque veo que otros corren, pero con mi acción de correr porque otros corren incito a correr a otros en la misma dirección sin tener más motivos que los que yo tuve, y entre los cuales yo me encuentro y soy parte reconocida.

Es el momento de precisar y aclarar algo más en relación con lo que a grandes trazos se viene describiendo. Esa relación especular en la cual traban contactos las personas no refleja sólo a los sujetos-individuos, también refleja a la totalidad de individuos entre los cuales yo mismo soy parte recíproca y objetiva al mismo tiempo. Y más aún, si el vínculo especular o reflectivo se activa es porque las relaciones que se entablan tienen el denominador común de la expectación, es decir, de ese estado de espera o/y atención curiosa que activa la voluntad al menor cambio o novedad externa. La misma relación especular es parte de dicho cambio o alteración externa que provoca la respuesta individual pero que inmediatamente se inscribe y traduce en colectiva y multitudinaria. Este es el cuadro que, descrito sucintamente, conviene ir conceptualizando lo antes posible para comprender y expresar con mayor orden y claridad la definición de espectáculo. Los elementos

conceptuales que se propone utilizar para dicho objetivo son los correspondientes a lo **especular**, lo **reflexivo** y lo **espectacular**.

### **2.2.1.- La expectación de lo esperado**

En el espectáculo el espectador es sujeto que encuentra y espera lo que se da a ver, a la vez que es objeto de eso mismo que es dado a ver, y de lo cual otros quieren participar de la misma forma que él. Observamos que hay tres movimientos que conviene mantener separados: el acto de dar algo a ver o mostrar a alguien (función-representación); el acto de alguien que espera lo que se da a ver de manera incierta para la función (espectador); y el acto de alguien que espera lo que otro/s espera/an (*espectacularidad*). Estas tres posiciones guardan entre sí relaciones paradójicas de tipo especular y reflexiva al mismo tiempo.

La vertiente especular o reflectiva queda patente en el sentido de hallarse relaciones de reciprocidad entre los espectadores que ven una misma función representada: yo soy espectador de la función que otros esperan, y viceversa, otros son espectadores de la función que yo expecto. Adviértase ahora que esa relación especular es recíproca y reflexiva a la vez, de manera que es la función que otros esperan la que queda incluida en la función que yo expecto y viceversa, lo que yo expecto queda incluido en la función que otros esperan.

Estas matizaciones, las cuales a primera vista parecen sólo juegos de palabras, demuestran dos cosas de especial importancia para la definición de espectáculo: la primera hace referencia a la autonomía de la

expectación sobre *lo esperado*, es decir, a aquello que organiza la espectacularidad y que es la esencia de todo espectáculo; la segunda, se refiere a la aparición de una lugar común (paradójico) donde lo individual (singular) se construye contradictoriamente con lo social (plural) y viceversa.

Lo tratado hasta aquí ya puede valer para desmotar la idea harto simple, pero ampliamente extendida, de que los espectáculos son un subproducto del mimetismo gregario inspirado por el universal instinto animal, el cual nos impulsa a comportarnos como los otros y reproducir fielmente la conducta de nuestros semejantes. De igual forma podríamos criticar la idea de ver los espectáculos más como un hecho o estado que como un proceso dinámico en continua transformación y evolución.

Tiene razón E. Canetti (1994) cuando dice que la "*masa abierta*" si no crece muere y desaparece. Efectivamente es el carácter de proceso lo que hace de la masa y el espectáculo fenómenos que requieren ser entendidos en clave de constante movimiento y cambio. De ese movimiento depende tanto su formación como su existencia en el tiempo. Tal como sucede con la "*masa abierta*", necesita crecer porque de ese crecimiento paradójico se alimenta y permanece como masa. De la misma forma, la *espectacularidad* se centra no en la función-representación, sino en el proceso que dicha función representada activa en el público espectador. Ese proceso tiene la facultad de ser independiente de la función que se representa, incluso puede existir con sólo postularla.

Exactamente igual que viene sucediendo con la "*masa abierta*", la cual toma fuerzas de ella misma, la *espectacularidad* se alimenta del



movimiento de la expectación que se crea sobre *lo esperado*. Allá se agrupa gente en torno a un supuesto foco de atención, y allí nos acercamos nosotros con la certeza de encontrar un motivo común ajeno al hecho que nos llamó la atención. ¿Pero qué nos llamó la atención? La corriente de gente que como nosotros se acercó hasta el gentío, es decir, nosotros mismos que sin quererlo participamos en un juego de atracción y transformación quizá *"involuntario"*. ¿Cabe un comportamiento individual más simple y extraño que el que promueve la *espectacularidad*, comportamiento individual que es también y al mismo tiempo público y social?.

El lector atento ya habrá reparado que una definición del espectáculo como la perfilada sólo tiene sentido en el ámbito de la muda gestualidad de la expectación. Efectivamente, nada de lo descrito tiene lugar dentro de la plana y lineal verbalización. Es más, lo verbal es un freno inherente para la desbordante *espectacularidad*, la cual no puede ser expresada comúnmente a través de la palabra salvo riesgo de incurrir en una severa y disparatada contradicción. No obstante, y a pesar de este desafortunado desencuentro entre espectáculo y lenguaje, podemos entresacar algunas provechosas matizaciones de la resistencia semiótica y lingüística que encierra este fenómeno para su comprensión y consecuente definición.

Es necesario recurrir para ello a los planteamientos de un sugerente artículo del filólogo Agustín García Calvo (1973), un audaz escrito donde explora y analiza los límites de ciertas incorrecciones gramaticales estrechamente relacionadas con la paradójica estructura organizativa del espectáculo. En concreto, el trabajo que se apunta se refiere a la deficiencia sintáctica y semántica que permitiría expresar

ciertas relaciones entre la subjetividad parlante y los objetos de su hablar<sup>5</sup>. Estas relaciones, que se hallan ocultas bajo una regla gramatical universal, prohíbe expresiones como la de *“nos amamos”* y la de *“me amamos”*; es decir, impide decir, y por tanto comprender, realidades construidas por relaciones entre un *“yo”* (sujeto) un *“nosotros”* (sociedad) que participen simultáneamente, y por igual, en una acción común. Es decir, se trataría de esclarecer la idea de que cuando en una acción actúo yo, no estamos actuando *nosotros* y viceversa. Esta inusitada y compleja relación paradójica se manifiesta claramente allí donde varias personas realizan una acción común y al mismo tiempo esas mismas personas hacen una acción individual o personal sobre la acción anterior. No por azar, para A. García Calvo el ejemplo del coro griego<sup>6</sup> es un caso paradigmático donde hay voces simultáneas pronunciando el *“yo de cada individuo”* o el *“yo representativo de la conciencia coral”*. Lo relevante para los propósitos planteados es que, salvo ejercicio de violencia gramatical, no se puede comprender que la acción reflexiva del yo se refleje en el *nosotros* y viceversa<sup>7</sup>.

En definitiva no nos es dado imaginar ni expresar gramaticalmente una instancia o lugar común donde aunar la reciprocidad colectiva con la reflexividad subjetiva. Más aún, es impensable un lugar donde el que habla o produce la acción pueda hablarse o actuar en los otros. El atolladero que se plantea gramaticalmente tiende a resolverse

---

5 Estas relaciones incluyen también las entabladas entre *“el aspecto psíquico individual y el aspecto social del ser”*. García Calvo (1973: 269).

6 El lector encontrará nuevas referencias al coro griego ampliando la relación que ahora se aborda de manera indirecta y circunstancial.

7 *“Cuando oímos a un coro de la tragedia griega cantar en Yo, tendemos a justificar el uso del Yo, bien como referido al Yo de cada uno, bien como representado como una especie de Yo coral”*. (Íbid; 1973: 292).

imaginariamente como un espacio donde existe un sumatorio de individuos y de los otros (grupo/s). No es válido imaginar a través del lenguaje un topos donde el individuo se fusiona con la sociedad formando lo uno y lo plural al mismo tiempo. Como señala A. García Calvo, el lenguaje no permite, salvo incorrecciones gramaticales y graves dislocaciones lógicas, sintagmas como *"me amamos"*. Su significado y sentido desborda las palabras y la lógica racional, que no la social y humana.

El espectáculo representa, por tanto, ese topos privilegiado que contradice dos creencias firmemente arraigadas en la idea de complementariedad lineal que se halla en la lengua: la Identidad y el Tiempo (García Calvo; 1973). Como acierta a inferir el afamado lingüista: *"nos está prohibido creer en las dos al mismo tiempo, lo cual sería tan imposible como amenazador para el Orden dominante"* (García Calvo; 1973: 301). En efecto ambas creencias son contradictorias entre sí puesto que si soy *"uno"* no puedo ser también, y al mismo tiempo, *"varios"*. Esta falta de sentido es un inconveniente a salvar para la definición de los espectáculos, pero lo es más aún para entender un fenómeno social que ha sido reducido y despojado de su complejo sentido íntimo por el lenguaje. El *"hermetismo"* paradójico del espectáculo es un efecto de la imposición del orden social recreado en y por un lenguaje que sólo puede llegar a conceptualizarlo como sujeto-individuo o como sujeto-colectivo. Esta dificultad da pie a pensar que el espectáculo hay que acotarlo como una formación social independiente del orden social donde se inscribe, pero también como un complejo fenómeno cargado de un resto de mutilados atributos simplificadores que disimulan la idea principal de fondo.

El espectáculo, por tanto, puede definirse como un complejo proceso de relación social que tiene como núcleo formativo la *espectacularidad* de la misma relación que crea, es decir, el encumbramiento auto-recurrente de la *expectación* como vínculo social que se apoya en *lo esperado* desde un punto de vista particular o individual indistintamente.

En este sentido, es oportuno coincidir con Miguel Herrera Figueroa (1974: 41) en que *"no hay una vocación definida por el espectáculo. Aspiramos a ser espectadores de todo"*. Y en tanto que abordamos la totalidad de las cosas, no queda más indicación diferencial que la del propio espectador y su participación como referencia obligada al fenómeno global. Efectivamente, *"los grados de participación del espectador dan la tónica del espectáculo. El espectador deportivo participa en mayor medida que el espectador del juego teatral y, por supuesto, mucho más que el pasivo televidente o espectador cinematográfico"* (ibid; 1974: 41).

En definitiva, se encuentra que tanto el sentido común como el significado profundo del hecho espectáculo en su globalidad responden a la necesidad especular, de participación más o menos consciente, pero activa, del individuo - espectador en la formación del fenómeno instituido; o lo que es igual, una necesaria participación e inclusión de la *expectación* en *lo esperado*. Esta idea todavía muy general y abierta nos permite seguir interrogándonos por dos aspectos estrechamente relacionados entre sí: ¿Qué supone y de qué depende la manifestación de la *espectacularidad* aproximada en las líneas anteriores? Y por otra parte, ¿qué se entiende por participación del espectador en el cuadro

descrito, es decir, por su reconocimiento en la producción - configuración del fenómeno espectáculo?

### **2.2.2.- Características de los espectáculos: las dimensiones de la espectacularidad**

Este epígrafe tiene la finalidad de ir aportando aspectos o dimensiones que habrán de ir explicando la presencia y función social de los espectáculos. El hecho de abordarlos como manifestaciones "*abiertas*" y públicas contribuye a señalar justificaciones inmediatas (pero también confusas) de su existencia y disposición en la sociedad: económicas, tecnológicas, políticas, etc. Sin embargo la aproximación teórica iniciada parte de un paso previo que es comprender los espectáculos a partir de la *espectacularidad* manifiesta en ellos.

Como se ha visto, la *espectacularidad* es un proceso central en el fenómeno del espectáculo. El funcionamiento de este proceso gira en torno al desplazamiento de la función representada al gesto de expectación que el público crea en torno a lo que espera.

Esto significa que la definición de lo que es un espectáculo queda totalmente modificada, especialmente en la forma de abordar y ordenar las dimensiones esenciales que forman parte en ellos. Estas dimensiones o extensiones, resultado de la interpretación del fenómeno espectáculo a través de la *espectacularidad*, son las referidas a la función-representación y al público espectador. Abordar tanto público como función a la luz de la *espectacularidad* no significa renunciar a mantener o integrar las dos partes constitutivas del fenómeno que se estudia. Todo

lo contrario, significa más bien mostrar a través de ellas cómo quedan reformuladas y cuál es su aportación a la definición de espectáculo que se viene perfilando.

En efecto, las que se denominan dimensiones o extensiones de la espectacularidad no ignoran la presencia de la función representada y el público espectador en el espectáculo, pero siempre tomando la precaución de adoptar la posición tocante a lo que estos dos núcleos constitutivos traducen y aclaran del fenómeno en sí, es decir, lo que pueden revelar a la luz definidora de la *espectacularidad*. Por este motivo, en las siguientes páginas, se tratarán aspectos concretos como el contenido ideológico y existencial de los espectáculos, la escena que se construye para el espectáculo y las representaciones que en dicha escena se dan a ver con un invariante sentido lúdico.

#### **2.2.2.1.- Formaciones existenciales e ideológicas de la “espectacularidad”.**

El hecho de comprender los espectáculos al margen de la acción o contenido representacional en torno al cual se construyen, permite por otra parte poner mayor atención a la *selección* y *elección* de la representación investida por el público espectador. De esta forma los espectáculos *hablan* no tanto de las acciones instituidas por un poder y su significado oficialista, sino de las *preferencias*, *gustos* que en un espacio festivo de relativa libertad reclama la gran masa de espectadores<sup>8</sup>.

---

8 La sociología de la comunicación de masas y la sociología de la cultura abordan el controvertido tema de una cultura y los productos culturales “nobles e innobles”. El ya

Aquí, la posición adoptada difiere de las interpretaciones de corte más crítico y/o funcionalista, las cuales vienen considerando determinados espectáculos como *instrumentos manipulativos* o mediadores del poder económico y político sobre la insensible masa espectadora<sup>9</sup>. También se desvía por el momento de las consideraciones

---

clásico ensayo de U. Eco (1995) *Apocalípticos e Integrados*, es un reflejo concreto de las preocupaciones y discusiones teóricas e ideológicas entabladas en torno a una cultura popular (cultura de masas) que compite y lucha por su status e independencia de una cultura "cultu". Lo interesante de este debate, al margen de la influencia y efectos incluso por los medios de comunicación de masas, es que la distinción entre lo culto, (tradicionalmente dominante) y lo popular (tradicionalmente dominado) establece relaciones de implicación que acaban afectando al espacio de libertad y originalidad de la cultura dominada o popular. El gusto que define lo popular es, como diría P. Bourdieu (1988), un producto de la distinción que las clases dominantes marcan con incesantes cambios sobre las clases dominadas. Sin embargo, y tal como C. Grignon y J. C. Passeron (1992) contra argumentan, el gusto no puede reducirse a mera necesidad sino es por el lado de dejar fuera lo básico que lo define, es decir, cierta libertad de "elección". La diferencia que P. Bourdieu (1988) establece entre "gustos de necesidad" y "gustos de libertad", en definitiva no dejan de ser por principio "gustos de libertad" salvo riesgo de excluir el "gusto" y por tanto algún tipo de "elección" libre: *"Los análisis que oponen los 'gustos de necesidad' (del lado de las clases populares) a los 'gustos de libertad' (del lado de las clases dominantes) deben de hacer siempre como si reintrodujesen un poco de libertad en la necesidad si no quieren encontrarse ellos mismos en la triste necesidad de reconocer que el gusto de necesidad no es en absoluto un gusto, sino una respuesta mecánica a un sistema de limitaciones que reducen a la nada las posibilidades de elección"*. (Grignon y Passeron; 1992: 169).

9 Una interpretación interesante sobre la controvertida manipulación de las masas, más allá de la perspectiva crítica marxista, ha sido formulada por J. Baudrillard (1978). Para este autor, y estrechamente relacionado con la función "válvula de escape", se puede hacer una lectura más globalista de los espectáculos que supere la ya popular instrumentalización y despolitización de las masas. Cierta "hermetismo" desconcertante de la multitud espectadora nos lleva a referirnos al afianzamiento de una especie de "contrato social" tácito por parte del poder instituyente. Como señala P. Veyne (1976) en su estudio sociohistórico sobre la redistribución de las riquezas en el mundo clásico, los espectáculos romanos (y podríamos decir que también en los actuales) pueden interpretarse como un cambio -échange- de la clase dirigente con la plebe por el favor del poder y los privilegios. Sin embargo este gesto orientado a dirigir y despolitizar a las masas, lejos de eliminar y simplificar el problema parece que lo enriquece puesto que marca un nuevo contrato social y político entre las partes.

simbólicas de los espectáculos, es decir, de la semántica discursiva que reduce el gesto espectáculo a la exclusiva representación interpretada. Esta dimensión discursiva puede parecer decididamente posterior y complementaria a la *elección* y a la *comprensión abierta*, gestual y básica del fenómeno en sí.

En efecto, el espectáculo es ante todo gesto de acercamiento y de expectación creado en torno al suceso, pero adviértase una vez más que el suceso es de la misma naturaleza que la expectación que lo crea, y que es estrictamente gestual. Si nos preguntáramos qué significan los espectáculos en su manifestación más elemental, deberíamos contestar que son actividades en el sentido de un *"gasto"*, es decir, *"de una productividad anterior al producto, y por tanto, anterior a la representación como fenómeno de significación en el circuito comunicativo"* (Kristeva; 1981a: 121).

Siguiendo a J. Kristeva en torno a la parte semiótica del gesto, es posible estirar más aún la comparación añadiendo que el espectáculo, en tanto gestualidad que se muestra, se *"da a ver"*, *"no es para significar sino para englobar en un mismo texto semiótico, el 'sujeto', el 'objeto' y la 'práctica'"* (Kristeva; 1981a: 124). Es así como el texto semiótico del gesto no exige *"una conexión estructural (lógica) con un ejemplo - tipo: es una posibilidad constante de incoherencia, de desgarramiento, y por lo tanto de creación de otros textos semióticos"* (Kristeva; 1981a: 129), es decir, de discursos que preceden e irrumpen al trabajo de constitución del signo y que automáticamente se revelará en un sentido<sup>10</sup>.

---

10 Efectivamente, *"si el lenguaje siempre parece presuponer el lenguaje, si no puede fijar un punto de partida no lingüístico es precisamente porque el lenguaje no se establece entre algo visto (o percibido) y algo dicho, sino que va siempre de algo*



La misma consideración se deriva para los diversos espectáculos. En tanto que producción no discursiva (gestual), su sentido (significado) es incierto y variopinto, no hace falta más que atender a la diversidad de interpretaciones y comentarios que se derivan del espectáculo como fenómeno que se da a interpretar, y que se duplican como un eco. De ahí también que *"el estudio de la gestualidad como producción sea una preparación posible para el estudio de todas las prácticas subversivas y 'desviatorias' en una sociedad dada"* (Kristeva; 1981a: 129).

Ahora bien, la centralidad de una *espectacularidad* gestual anticipa el fenómeno por delante de la función-representación y el público espectador. El proceso de la *espectacularidad* es anterior al producto de la función representada, y este proceso es gesto productor de lo que una vez producido aparece ya sin duda como espectáculo consumado. En ese instante procesual de la *espectacularidad* debe buscarse resignificada la función y el público espectador. Es ahí donde se encuentra el espectáculo y donde la *espectacularidad* pone de manifiesto su influencia.

Visto así, una reflexión inmediata se deriva de la concepción propuesta: si las acciones de divertimento y recreación sólo tienen que ver secundariamente, -y a posteriori-, con la formación de los espectáculos; si el sentido de las representaciones, y de la escena en su conjunto, está por formarse y nunca antes del hecho mismo del

---

*dicho a algo que se dice. En este sentido no creemos que el relato consista en comunicar lo que se ha visto, sino en transmitir lo que se ha oído, lo que otro ha dicho. Rumor."* (Deleuze y Guattari; 1994: 82).

espectáculo, ¿qué es lo que mueve el interés de la gran masa de espectadores?. La respuesta que se ha querido dar a este interrogante se encuentra en las reflexiones filosóficas de M. Heidegger (1980) en El ser y el tiempo. Efectivamente, en la insaciable “curiosidad” y disposición a “ver” y “hablar” en un sentido “ontológico-existencial”, donde el espectáculo y el público espectador cobran sentido<sup>11</sup>.

Cuando señalamos que a la *espectacularidad* no le interesa tanto el contenido esperado como la configuración de la expectación y sus potencialidades especulares, no se hace más que referirse a dos aspectos básicos señalados por M. Heidegger (1980) en la comprensión más inmediata del “*ser en el mundo*”, esto es, la “*avidez de novedades*” y las “*habladurías*”. El espectáculo, por tanto, bien podría girar en torno a una forma concreta y cotidiana de “ver” y de “hablar” tal como la fenomenología heideggeriana expresa para abordar la vivencia inmediata del “*ser ahí*” arrojado al mundo.

Ambos términos, “*habladurías*” y “*avidez de novedades*”, expresan dos formas cotidianas de comprenderse e interpretarse el mundo. Ambas formas de presentarse el “*ser ahí*” son representativas del fenómeno espectáculo por desentrañar unas peculiares formas de hablar y ver el

---

11 Otras explicaciones no menos válidas se añaden a la importancia que tiene la “repetición” en la función estética, aunque ello no sea debido consecuentemente a una falta de curiosidad por la novedad. La recurrencia a una “memoria inmediata” limitada por saturación perceptiva, conjuntamente con el “grado de apertura de la obra” (Dorfles; 1984) en la diversidad de la realización y ejecución de esta, así como la riqueza informativa que exige la reactualización para bajar su índice de originalidad, son fenómenos que desencadenan la repetición si bien orientados a una búsqueda incansable de la novedad, la cual puede así mismo verse en ocasiones obturada por la difícil comprensión de los espectadores.

mundo, es decir, unos rasgos que son necesarios aproximar para la acotación del interés que despierta el espectáculo en el público espectador.

En efecto, para el caso de las *"habladurías"*, la comprensión e interpretación se corresponde con en el mismo hecho de decir o expresar lo que es dicho y expresado. Aquí el lenguaje no es sólo un medio de aprehender las cosas a través de la representación, también es una realidad aparte en la medida en que las *"habladurías"* dejan de ser un medio para pasar a ser una peculiar práctica con significado propio.

Las *"habladurías"*, que forman parte esencial del atractivo que despierta el espectáculo, no pretenden llegar en ningún caso al conocimiento profundo de las cosas que hablan. Todo lo contrario, les basta con posarse sin mediaciones sobre ellas. Por este motivo son *"la posibilidad de comprenderlo todo sin la previa apropiación de la cosa"* (Heidegger; 1980: 188). Incluso están aseguradas frente al fracaso de semejante apropiación por el simple hecho de que el fin que persiguen no es otro que llegar a decir y hablar de eso que dicen y hablan. En este sentido, como señala Heidegger: *"la cosa es así porque así se dice"* (Íbid; 1980: 188).

Seguras como están, la *"habladurías"* más que abrir el entendimiento al mundo lo cierran. Imponen, por así decirlo, el despreocupado *dogmatismo* de una forma de hablar que no se centran en decir o transmitir algo con base, fruto de la confrontación opinática, sino más bien todo lo contrario, el haber logrado materializar lo que es dicho o transmitido en un determinado sentido.

Ahora bien, adviértase que si las “*habladurías*” son de alguna forma *superficiales* e *irrefutables* palabras sobre muy diversas cosas del mundo, por el mismo motivo encuentran las “*habladurías*” la necesidad de convivir abiertamente con otras “*habladurías*”. En efecto, resulta paradójico que aunque las “*habladurías*” cierren la comprensión al mundo por no necesitar llegar a la apropiación de la cosa para existir, por la misma razón abren y animan, desde la ligereza dogmática, a que aparezcan y se reproduzcan “*habladurías*” alternativas hasta el límite del paroxismo.

En este sentido, se puede suponer en el espectáculo un valor estético vinculado al hecho de hablar por el simple placer de hablar. Al margen de permitir las “*habladurías*” interpretar de forma inmediata y unilateralmente las cosas, ellas esconden en su superficialidad el placer de sentir el mismo hecho de hablarlas. De esta manera, en el espectáculo las “*habladurías*” alcanzan una dimensión sensual que va más allá de la función fática que nos mantiene en comunicación con los demás. La misma *espectacularidad* fomenta y es parte de las “*habladurías*” porque abre ese espacio especular donde cualquier cosa que se diga o comuniquen arrastra inmediatas y gratuitas interpretaciones infundadas que se pierden en la *ambigüedad*.

De la misma manera, la “*avidez de novedades*” es también una forma especial de ver las cosas donde el hecho perceptivo está por encima y a parte del hecho cognitivo. Un “*ver*” abierto perceptivamente al mundo, lejos de cualquier otra función que no sea percibir, y percibir con la intención de seguir percibiendo en busca de novedades que no se contemplan ni demoran por la avidez que caracteriza a este modo de “*ver*”. La inquietud y la excitación vienen de la mano de algo siempre

nuevo, y de un cambio que no importa comprender, sino más bien *"tener sabido"*, sentido por el hombre que es abierto al mundo.

Ahora bien, teniendo en cuenta la parte sensual y estética de las *"habladurías"* y de la *"avidez de novedades"*, ¿qué es lo realmente significativo para el espectáculo? Un hablar y un ver donde lo fundamental es la vivencia inmediata, la existencia a través de los sentidos antes que de la lógica y la razón. Esta forma sensual de hablar y de ver las cosas remite a una importante vertiente estética que da primicia a la forma por encima, o al margen, del contenido simbólico representacional.

En efecto, el espectáculo es un acontecimiento social donde el público va a ver y a hablar de cosas. Pero ante todo, esas cosas son el pre-texto para recrearse en lo realmente importante del evento, es decir, una práctica comunitaria centrada y recreada en ella misma. Hablar o ver por el puro placer de hablar o ver es un fin consecuente con esta conceptualización de espectáculo que se cierne sobre el mismo hecho que trata de definir. De ahí, por otro lado, que el público no necesite más que el proceso de la espectacularidad para que esa forma de ver y de hablar se active y prolongue indefinidamente, placenteramente podríamos decir. No hay realmente una novedad concreta que ver, como tampoco hay una palabra que decir o expresar, tan sólo hay práctica intencional de decir y ver cualquier cosa que pase por el simple, pero relevante hecho, de verla y decirla. Y si se está de acuerdo con esto, se está de acuerdo también con la idea de que un espectáculo ofrece espectáculo además del pretexto bien asentado y conocido por todos de la función-representación.

Por otro lado, si el “*ser-en-el-mundo*” hace referencia a una dimensión puramente existencial del individuo ante el espectáculo del mundo que se le presenta, también parece necesario referirnos a cierta dimensión ideológica de la “*subjetividad humana*” en su sentido más amplio y universal<sup>12</sup>. Los espectáculos, al igual que las ideologías, funcionan a partir de interpelaciones que los ‘individuos’, - en cuanto sujetos que se ven reconocidos por el Sujeto de la interpelación, es decir, la *expectación de lo esperado*-, se hacen sobre “*lo que existe*”, “*lo que es bueno*” y “*lo que es posible*” para el individuo en la sociedad.

Ahora bien, estas interpelaciones se dan en un contexto que es el de la *espectacularidad*. En este sentido, la ideología en el espectáculo no es la resultante de la función representada, la ideología del autor, de los actores o del público espectador. La *espectacularidad* siempre remite a un algo más, un modelo por construir y visualizar, es decir, la “*expectación*” no deja de ser una presencia que espera y debe ser contestada, resuelta de inmediato por *lo esperado*. En esta antesala se decanta el espectador ideológicamente.

---

12 Esta relación entre la dimensión existencial e ideológica del espectáculo se apoya principalmente en la revisión teórica que G. Therborn (1987) hace sobre el concepto de ideología y la estructura del universo ideológico. En este ensayo se concibe la ideología de forma expresamente amplia en relación a anteriores definiciones hechas: “El término ‘ideología’ será utilizado en un sentido muy amplio (...) hará referencia a ese aspecto de la condición humana bajo el cual los seres humanos viven como actores conscientes en un mundo que cada uno de ellos comprende en diverso grado. La ideología es el medio a través del cual operan esta conciencia y esta significatividad” (Íbid; 1987:2) Por lo tanto, esta toma de conciencia ideológica, como se define, tiene una base existencial que es bien manifiesta en la función fundamental que desarrolla toda ideología, es decir, la función de construir la subjetividad humana cuyas dimensiones parten del “*ser-en-el-mundo del hombre en cuanto sujeto consciente*” (Íbid; 1987: 19).

Por un lado, el público elige un espectáculo y no otro. Es decir, el espectador espera reconocer lo que quisiera ver reconocido y en la forma que quisiera verlo en el espectáculo elegido. Por este motivo, la elección del público espectador supone ya posiciones ideológicas frente a *lo esperado* y ofertado como posibles alternativas vigentes desde el punto de vista histórico. La elección ordena a priori proyecciones e identificaciones, normaliza deseos y posibilita un tipo de cambio o transformaciones de lo que pudiera acontecer y acontece para un determinado público. El espectáculo, por tanto, cobra expresión y valor ideológico aún antes de verse concretado y/o escenificado. En sí mismo es una situación que viene dada con la simple adhesión del público a la propuesta de espectáculo. Por este motivo parece poco efectivo analizar la ideología de un espectáculo única y exclusivamente por la función representada. Sin duda, la representación pública de una obra impone cierta ideología al espectador. Ahora bien, igual que un signo delante de un paréntesis cambia de signo a los restantes, así la *espectacularidad* influye y transforma la ideología de la función representada.

Por otro lado, se decanta ideológicamente el público en la espera de ver lo que otros esperan ver por él mismo. Es ese *estado de buena esperanza*, de apertura, producto de la *espectacularidad* que aúna distintos grupos e individuos en un mismo mecanismo especular. Por encima de posiciones ideológicas históricas, el espectáculo remite antes que nada a posiciones ideológicas existenciales, es decir, proporciona al sujeto significados relacionados con la pertenencia al mundo y a la vida, especialmente a la desarrollada en sociedad.

Por este motivo, todos los espectáculos, en cuanto productos de las distintas sociedades y momentos históricos, quedan inscritos en un

contexto de producción e intercambio ideológico para los distintos grupos y clases sociales que forman dichas sociedades; pero también, por sus características definitorias de apertura y creatividad, constituyen por sí mismos estructuras generadoras de conceptualizaciones y vivencias ideológicas - existenciales que pudieran estar al margen y ser contrarias al orden vigente.

Desde esta doble óptica, los espectáculos suponen además un limitado soporte material sobre el cual realizar posteriores elaboraciones ideológicas discursivas<sup>13</sup>. Prácticas discursivas que tienen a su vez la facultad de plegarse y englobar y/o enfrentar posiciones ideológicas externas derivadas de la situación social, política y económica.

#### **2.2.2.2.- Las representaciones-espectáculo**

El espectáculo en general se corresponde con un tipo de representación, un tipo de mediación especular como la que se genera en toda representación. En este sentido, el espectáculo es una representación de la *espectacularidad*. El espectáculo siempre representa por definición y omisión la misma función: la de la *espectacularidad*. Como cualquier otra representación, la del espectáculo es una mediación, un puente entre dos términos, una realidad intermedia que flota entre dos orillas.

---

13 "Todas las actividades humanas están dotadas de significado y todas las interpelaciones ideológicas tiene algún tipo de existencia 'material', en movimientos corporales, sonidos, papel, y tinta, etc. (...) En este contexto, yo afirmaré que un aspecto de la determinación material de las ideologías viene dado por la matriz de prácticas no discursivas en la que se inscribe el funcionamiento de toda ideología" (Therborn; 1987: 28-29).



La semántica de la representación es amplia y a la vez ambivalente. Para la filosofía moderna, la representación, dice H. Lefebvre (1983), *"no es ni verdad ni error, ni la presencia ni la ausencia, ni la observación ni la producción, sino algo intermedio"*. Efectivamente, *"algo intermedio"* como es la representación cuando se identifica claramente con el espectáculo. En este sentido, *"representar"* de una forma concreta (para otros), *"estar en representación"*, *"hacerse representar en una ceremonia"*, etc., significa, desde el espectáculo, movernos entre la presencia y la ausencia, entre el actor y el público que aúna y da sentido a la función-representación.

Vehículo entre el ser y el pensamiento (o producto del definitivo desencuentro), la representación es el lugar de la sustitución perpetua tal como el signo, representación de lo representado, ordena en el ámbito de lo lingüístico. La representación, por tanto, es esa primera e inmediata naturaleza relacional que aparece detrás de toda toma de conciencia, y que necesariamente se re-presenta a través de imágenes, objetos, palabras, gestos, etc.

Desde el interés teórico, la *representación-espectáculo* expresada a través de la *espectacularidad* obra una mediación relacional muy concreta: es el puente entre el individuo y la sociedad, es decir, entre el público y la función-representación, entre la realidad del afuera y la imaginación del adentro. El papel de esta representación, como muchas otras, no puede reducirse a una imagen en el espejo, a un simple reflejo. Por el contrario, el espejo y el efecto de espejo, el doble, la sombra, el eco, el pálido reflejo y la reflexión incierta forman parte del mundo de las representaciones y de las mediaciones. Eso permite concebir cómo y por

qué la representación es tan poderosa como necesaria, y a la vez también como no hay representación privilegiada (Lefebvre; 1983: 168). No obstante, la representación-espectáculo representa de manera singular la parte social de la *espectacularidad*. En términos ideales, escenifica lo social para la sociedad en general. Por delante de cualquier obra de teatro o evento deportivo representado al público, el espectáculo representa la relación social, el entramado de relaciones sociales que presupone de manera singular la *espectacularidad*<sup>14</sup>.

No obstante, hay algo más que conviene tener en cuenta. Hay también un cambio histórico en la forma de concebirse las representaciones en la sociedad y para la sociedad. Como señala H. Lefebvre (1983), la representación que en *"la tragedia teatral"* había servido para representar y criticar al poder mítico, -el poder de lo absoluto y sus limitaciones en la realidad-, a partir de la Revolución francesa estalla y se inaugura *"lo representativo"* que pasa a instaurarse por encima de *"lo representado"*.

La tragedia como representación del poder *"real"* desaparece con el nuevo poder político que se erige representativo de la representación. Y este importante cambio complica y desnaturaliza una representación tan primigenia como la del espectáculo. Los medios de comunicación de masas son ahora el lugar representativo de las representaciones espectáculo, lo mismo que el fútbol televisado y escrito es representativo

---

14 Tal como señala P. Bourdieu (1991) para las representaciones públicas, la representación-espectáculo pone en juego, *"no una representación del mundo natural o social, una 'visión del mundo' como gusta decirse, sino una relación práctica y tácita con las cosas del mundo"* (Bourdieu; 1991: 183).

del espectáculo futbolístico en la actualidad. No obstante, y para no desviarnos, las representaciones siguen siendo a pesar de todo:

*“Una presencia en la ausencia, sea por la intervención subyacente de un afecto, sea por la adjunción de un saber. Así se componen pequeños mundos al mismo tiempo interiores (a los 'sujetos') y exteriores (objetivos por ser sociales y por incluir relaciones con los 'objetos')”* (Lefebvre, H.; 1983: 90).

De ahí que las propias del espectáculo tengan también ese componente ambivalente, de confusión, donde, sin contradicción alguna, lo social objetivo es susceptible de reducirse a lo individual subjetivo y viceversa. En definitiva, y como señala H. Lefebvre, las representaciones no son *“hechos sociales”* análogos a cosas, pues no poseen una consistencia propia. Sin embargo, no pueden concebirse como *“hechos psíquicos”*, aunque motivan los actos, pues sólo surgen en las relaciones (Lefebvre; 1983: 199-200).

Es principalmente por esto, y porque sólo a través de la *representación-espectáculo* puede reflejarse vivencialmente lo social, por lo que el espectáculo es parte de la representación que toda sociedad crea de sí misma. El hecho de encontrar en los espectáculos funciones representadas para el público debe entenderse sólo como un pretexto para forzar la verdadera representación que promueven estos acontecimientos. Una representación, que como ya se ha señalado es vivencial, y que en ningún caso se revela conceptual por darse más allá de un querer saber o animar a comprender.

### 2.2.2.3.- Ejes articuladores de las representaciones-espectáculo

Las representaciones-espectáculo se concretan y mantienen todas ellas en torno a cierta estabilidad o estructuras materiales que permiten concretar las vivencias propias de la *espectacularidad*. Dichas estructuras parecen estar articuladas de forma muy sintética por coordenadas básicas como: el espacio, el tiempo, los códigos de arbitraje o realización y los medios de ejecución.

Al igual que para el común de las representaciones, dichas coordenadas marcan la posibilidad de recrear y estructurar las extensiones ideológicas y existenciales de la *espectacularidad*. El espectador se ve incluido de esta forma en un reducido pero alternativo universo existencial e ideológico como parte de la realidad representada, al margen definitivamente de consideraciones derivadas del ficticio plano imaginario donde se recluye la función representada<sup>15</sup>. En otras palabras, puede que una obra teatral sea parte del mundo de la ficción, pero la *representación-espectáculo* que se organiza en torno a ella es tan real como la propia existencia.

Ahora bien, si esto es posible es porque unos medios materiales estructuran y posibilitan formalmente las acciones recreadas. La importancia que esto tiene no es apreciable hasta la definitiva puesta en marcha de la función-representación. Sólo entonces es relativamente fácil

---

15 Como señala J. Duvignaud (1970: 25) para el espectáculo teatral: *"La verdadera distinción entre situación social y situación teatral no radica en la oposición superficial entre existencia imaginaria y existencia real sino en el hecho de que en el teatro la acción 'se da a ver', restituida en forma de espectáculo, y que la fabricación de este espectáculo da lugar a todas las actitudes y acciones correspondientes a ese género de experiencia"*.

verificar que los medios materiales no sólo permiten la concreción material de las representaciones dadas a ver, sino que también las llegan a modularlas externamente según el presupuesto de la *espectacularidad*.

Ya se apuntó anteriormente, un escenario no es sólo un lugar neutro sobre el cual representar una obra teatral u otra función cualquiera, el propio escenario es parte y forma de la existencia de eso que se representa. Líneas blancas que dibujan los campos de juego, escenarios que se rodean y alzan por encima de las cabezas, vestimentas y complementos de todo tipo son el destino y la realidad sobre la que se escenifica la *espectacularidad* de las funciones representadas. Tal vez alguien piense que los medios materiales sólo lleguen a posibilitar y contribuir al funcionamiento de la función, pero en general, como se verá para el caso del *fútbol y los toros*, no cabe duda de que también dan forma representacional a la *espectacularidad* violentando de manera extraordinaria las representaciones dadas a ver al público espectador.

Esto quiere decir, que en todo espectáculo es posible localizar una estructura formal añadida indisociablemente a la función-representación. Esa estructura que representa la *espectacularidad* imprime una constante en cada tipo de espectáculo. Da igual que el espectáculo taurino o futbolístico represente actuaciones diferentes cada vez, que ciertas representaciones sean de mayor o menor éxito para el público, incluso entonces una peculiar representación de la *espectacularidad* dispondrá las coordenadas necesarias para dejar constancia de que nos hallamos ante un espectáculo, y de un tipo concreto. Esas coordenadas son las que organizan la *expectación* de lo *expectado* por el público. Conviene insistir una vez más: no se trata de modular las

representaciones dadas a ver, sino la *espectacularidad* que las engloba. El *tiempo* por ejemplo estructura el orden temporal de la función representada. De nada vale que una obra teatral se represente en un tiempo narrativo lineal o alterno si el espectáculo impone uno relativo o simultáneo. Lo mismo sucede con el espacio. La secuencialidad espacial de las imágenes o acciones representadas son susceptibles de agolparse, e incluso de invertirse si es dictado por la *espectacularidad*. No creo que haga falta recrear al lector con estas alteraciones caprichosas que son siempre encaradas por un público no menos caprichoso. La función representada salta en mil pedazos cuando la *espectacularidad* impone una estructura que no tiene por qué corresponder con la del escenario. Es el momento preciso de observar con mayor claridad la estructura de la representación-espectáculo. Sólo entonces es visible sin esfuerzo la doblez de la *espectacularidad* y la imposición de su estructura representacional.

#### 2.2.2.4.- El espectáculo como juego

Por último, nada de lo anterior se completa si no mencionamos el rasgo de juego que define a todo espectáculo<sup>16</sup>. La dimensión lúdica que

---

16 En el estudio etimológico de comparación que hace J. Huizinga en torno a las distintas versiones idiomáticas del "juego", encontramos que se dan significados compartidos con la idea y el concepto de espectáculo. Por ejemplo 'ludus, ludere' abarca tanto el juego infantil, el recreo, la competición y la representación litúrgica y también la teatral. En esta misma dirección la palabra anglosajona "play", "to play", significa adicionalmente al juego y jugar el hecho de aplaudir y ejecutar con un sentido demostrativo. Más llamativo aún es el rastreo de la raíz germánica "spiel" cuya utilización contemporánea expresa un juego que es jugado, es decir, representado. Esta dimensión concerniente al juego como representación también aparece en lenguas orientales como el chino, donde la palabra "wan" designa fijarse con juguetona atención o sumirse despreocupadamente en algo. El mismo autor, señala la construcción del significado y sentido de los juegos desde un punto de vista teórico

caracteriza a los espectáculos hace de estos un verdadero juego en el sentido más amplio de la palabra, es decir, acciones representadas miméticamente, y orientadas por un dominante carácter “antitético”<sup>17</sup> que no tiene por qué ser agonal. También todo juego es antes que nada espectáculo dado a ver antes que a ejercitar. En la cuna de los deportes, Inglaterra, *“nunca se reservó el término 'deporte' para designar exclusivamente a quienes lo practicaban: siempre incluía las competiciones para el disfrute de los espectadores”* (Elias y Dunning; 1992: 37).

No obstante, hay un nexo común mucho más básico y fundamental que domina y relaciona ambos fenómenos. Tanto es así que lo de menos es saber si el juego es espectáculo o el espectáculo es uno entre otros muchos juegos. Lo relevante aquí es anudar ambos

---

como un fenómeno concerniente al espectáculo. Ambas realidades se solapan y confunden desde el preciso momento que incluye para la definición del concepto juego las exhibiciones y representaciones de danzas, música, mascaradas y torneos. *“El juego es una lucha por algo o una representación de algo.(...) La representación puede consistir tan sólo en presentar a los espectadores algo naturalmente 'dado'. El pavo real y el pavo ordinario exhiben la magnificencia de su plumaje a sus hembras : pero en esto hay ya representación, para causar admiración, de algo extraordinario y singularísimo”* (Huizinga; 1984:27). Por otro lado, no deja de ser sugerente que el desarrollo de los juegos y de los espectáculos se muestren en este estudio de forma imbricada y confusa. *“El estadio, la mesa de juego, el círculo mágico, el templo, la escena, la pantalla, el estrado judicial, son todos ellos por la forma y la función campos y lugares de juegos, es decir, terreno consagrado, dominio santo, cercado, separado, en los que rigen determinadas reglas. Son mundos temporarios dentro del mundo habitual, que sirven para la ejecución de una acción que se consume en sí misma”* (Íbid; 1984: 22-23).

17 Como señala el historiador y sociólogo J. Huizinga (1984): *“El juego tiene en común entre sus rasgos más esenciales el de ofrecer un carácter antitético. La mayoría de ellos se juega entre dos bandos. Pero esto no es forzoso. Una danza, un desfile, una exhibición, pueden tener lugar sin este carácter antitético. Antitético no quiere decir todavía competidor o agonal. Un canto alternado, las dos voces de un coro, un minueto, las diversas partes de un conjunto musical, son ejemplos del juego antitético que no ha de tener, necesariamente, carácter agonal, aunque el elemento de porfía actúa muy a menudo”*. (Íbid; 1984: 65).

fenómenos y verificar que son extensiones de una misma y peculiar expresión que es la *espectacularidad*. Es decir, reunirlos bajo un tipo de actividad cuyo objetivo principal es la “*práctica*” inútil e inmediata que exige ser ella misma su fin principal y último.

En efecto, a través del juego el espectáculo se abre a un espacio de “*libertad*” lúdica donde la actividad social y humana aparece desprovista de toda eficacia. Una actividad donde los estados de extravío o de disponibilidad dominan por encima de los de orden y función (Duvignaud; 1982). A este componente lúdico hay que añadir otro rasgo común, si cabe más significativo, la facilidad con la que el juego desborda las normas y los valores establecidos, es decir, el potencial espíritu de rebasar y cuestionar las estructuras establecidas, incluso hasta la propia existencia y funcionamiento. ¿A caso no es cierto que el juego, como el espectáculo, inaugura un espacio donde ni él mismo está a salvo?. Como señala lúcidamente R. Caillois (1986: 18) “*el fin del juego es el juego mismo*”. A esta afirmación le sigue la discreta, a la vez que poderosa, capacidad de transformación y creación. Por eso la esencia de los juegos, como del espectáculo, es parte de la base sobre la cual se construye la cultura<sup>18</sup>. Y sin embargo, a pesar de ser la cultura un producto del comportamiento humano lúdico que caracteriza al juego y el espectáculo, la misma cultura es también y al mismo tiempo material de derribo y de nueva construcción. Por este motivo J. Duvignaud (1982) ve una grave limitación reducir el *homo ludens* al rígido espacio normativo de la cultura. El carácter lúdico del juego y del espectáculo no sólo no tiene barreras, sino que además el mismo límite impuesto puede ser un buen pretexto para iniciar, dar paso lúdicamente a una nueva

---

18 “El espectáculo sagrado y la fiesta agonal son las dos formas universales en las que la cultura surge dentro del juego y como juego” (íbid; 1984: 66).



transformación. Es así como el espectáculo, al igual que el juego, se prolonga por variados y complejos entramados sociales sin otro atisbo de interés y finalidad que re-crearse así mismo, tomando como pre-texto cualquier cosa que permita expresar su verdadero sentido dionisiaco y hedonista.

#### **2.2.2.5.- La presentación escénica como espejo**

Si lo visto hasta el momento se refiere al contenido del espectáculo, la escena y el público que aparecen en él hacen mención a la forma, es decir, a la parte donde se asienta realmente el proceso de la *espectacularidad*. En torno a la escena como espejo no sólo se localiza un elemento más de definición, sino también una forma de aproximarse a un público que realmente es parte y esencia del fenómeno que se define.

La psicología social a través del interaccionismo simbólico se ha preocupado de estudiar las relaciones sociales en términos dramáticos, y se podría decir que también espectaculares o teatrales. La identidad personal es producto de la actuación dramática que escenificamos y que los espectadores nos atribuyen<sup>19</sup>. En este contexto teórico la escena (setting) tiene un papel predominante por cuanto la credibilidad de los personajes sociales representados depende totalmente de ella. Ahora bien, el necesario interés por la escena no se reduce únicamente al espacio de intersección entre personajes y auditorio, entre palcos y

---

19 Se toma como estudio orientativo de dicha perspectiva la obra del sociólogo norteamericano GOFFMAN, E. (1970): La presentación de la persona en la vida cotidiana.

candilejas. La escena que se aborda también comprende las relaciones del auditorio con el propio auditorio<sup>20</sup>. Siguiendo con la analogía que establece E. Goffman (1970), en la cual el mundo social es visto como un gran teatro, el punto de vista aquí adoptado parte del complejo representacional donde se pone de manifiesto *mecanismos especulares* cuya función es *dar a ver* tanto la representación *expectada* como la *expectación* producida por la situación escénica. Sin este previo acuerdo de la expectación seguramente ningún valor tendría *lo expectado*.

Los papeles desempeñados por los individuos, antes que máscaras (personas), son ante todo puras expectativas de lo probablemente representado y dispuesto de ante mano por la sociedad. El rol es previamente y antes que nada expectación que la sociedad genera ante las representaciones que desempeñan los actores sociales. De ahí, como señala E. Goffman (1970), que los roles sean un tipo de imagen que no deriva inherentemente de su poseedor sino de todo el escenario y su actividad<sup>21</sup>. En este sentido, el individuo es doblemente activo en la representación social. Su cometido es, por un lado, el de soportar la escenificación del personaje que representa, por otro, contribuir a presuponer las expectativas formuladas por los distintos roles sociales a escenificar. Pero dicha expectación sólo es posible intuir la bajo la confusa apariencia de un reconocimiento a la vez que la

---

20 En efecto, aunque en la representación teatral el público quede diferenciado por su lugar específico en la escena, en la representación de los roles sociales vemos más claramente la simplificación y confusión del público en los actores: "*el papel que desempeña un individuo se ajusta a los papeles representados por los otros individuos presentes y sin embargo estos también constituyen el público*" (Goffman; 1970: 11).

21 "*Una escena correctamente montada y representada conduce al auditorio a atribuir un 'sí mismo' al personaje representado, pero esta atribución -este 'sí mismo'- es un producto de la escena representada, y no una causa de ella*". (Goffman; 1970: 269).

inexistencia de lo reconocido, es decir, una forma de ver a través de quien espera ver. Una forma de *público especular*, público idéntico y a la vez distinto por verse como reflejo de su propia imagen. Este es el verdadero motor de la espera, y en última instancia de la escenografía social que mantiene las expectativas vigentes aún cuando éstas en muchas ocasiones resulten fallidas para su desempeño social.

Por otro lado, el fundamento de dichos mecanismos especulares, y su función social más relevante, está estrechamente relacionado con la importancia que la propia sociedad, la colectividad, tiene como fuente de poder y legitimación simbólica<sup>22</sup>. Una aproximación globalista interesante desde el punto de vista etnográfico la sostiene M. Mauss en su estudio antropológico sobre la magia<sup>23</sup>. Para el autor detrás del hecho mágico-religioso se oculta el poder de la presencia de la sociedad bajo la forma expresa de rituales, personajes y escenas<sup>24</sup>. Estas formas o disposiciones no son más que distintas versiones mediadoras del *poder colectivo* con idéntico fin u objetivo, es decir, actuar de espejos o

---

22 La probabilidad de encontrar obediencia dentro de un grupo determinado para mandatos específicos descansa en los más diversos motivos. M. Weber (1992) apunta tres formas de legitimación para dicho poder: la racional, la tradicional y la carismática. Sin embargo, detrás del proceso legitimador se manifiesta la identificación entre aquellos que detentan el poder y la gran masa representada, es decir, un proceso que se apoya indistintamente en consenso, creencias compartidas, satisfacción de las necesidades sociales, deseo colectivo de los individuos y reconocimiento necesitado de la proyección y la imagen especular para su efectividad práctica.

23 La referencia es del estudio de M. Mauss (1979) "Esbozo de una teoría general de la magia".

24 En la obra de M. Mauss (1979), aunque hace mención explícita y extensa de los rituales y personajes delegados (brujos y sacerdotes), únicamente menciona la escena cuando las anteriores representaciones se omiten o son inexistentes, sólo entonces la sociedad o comunidad se representa a sí misma con su simple presencia.

mecanismos de absorción y reproducción de la *imagen que presenta la sociedad*<sup>25</sup>.

En este sentido, se puede decir también que el individuo, la sociedad y los distintos grupos se identifican a sí mismos en sus ritualizaciones, en sus magos y sacerdotes, o simplemente en sus *representaciones escénicas*<sup>26</sup> correspondientes. No obstante, una diferenciación conviene señalar para nuestros fines. Cuando hablamos de formas o mecanismos especulares mediadores, y hasta cierto punto captadores del poder atribuido a la colectividad, estamos distinguiendo: por una parte, los rituales y personajes como mecanismos especulares ocultos o sobreentendidos en la persona o gestos de otros; y por otra, las escenificaciones manifiestas donde la escena se convierte fundamentalmente en lugar o espacio colectivo de encuentro "*in situ*", independientemente de los poderes legitimados (especulados) en base a la tradición (rituales) o carismas (magos y sacerdotes)<sup>27</sup>.

---

25 La dimensión especular está estrechamente unida a todo fenómeno representacional. La re-presentación de uno "Mismo", como sugiere toda la filosofía, es un producto del "Otro" y de la diferencia. Es espejo ante el cual es posible el reconocimiento de uno mismo y de los demás.

26 Estas representaciones, en términos rituales, tienen como sujeto principal al "sacrificador colectivo". P. Romero de Solís (1995) pone de relieve las limitaciones de los análisis de M. Mauss en torno a este paradójico oficiante: "*Abrigamos la sospecha de que Marcel Mauss no quiso sacar conclusiones del análisis de la intervención sacrificial del grupo considerado en su conjunto. Este eminente sociólogo, quizás lastrado por un pudor de tardío contagio victoriano, enmudece a la hora de analizar la interesante posibilidad de la actuación de un sacrificador colectivo. Pero si no nos interesamos por tal modalidad de asamblea nos resultará completamente imposible comprender en qué medida la teoría social del Sacrificio contribuye a explicar la significación profunda del comportamiento del público que participa en las fiestas de toros*" (ibid; 1995: 70).

27 Ante esta proposición asalta la duda de la existencia de una forma de legitimación sorda y ciega distinta a las operadas en función de la racionalidad, la tradición o el carisma; formas legitimadoras cuya disposición obliga a distinguir entre mediación del consentimiento colectivo y la propia colectividad de donde emana. La sospecha que

No es extraño, por tanto, que la escena circular, como espacio y mecanismo especular, sea lo que se viene estableciendo como alternativa original desde un punto de vista formal para la re-creación o representación del grupo y/o la sociedad<sup>28</sup>. La sociedad surge y se organiza en torno a una escena, y su construcción tiene que estar dispuesta de tal forma que refleje a quienes la reconocen y la componen, y esta forma topológica por definición es el “círculo” o el dispositivo “especular”<sup>29</sup>. Sólo así el espacio escénico es algo más que el lugar de representación o foco central de atención común, es decir, que pueda ser a la vez, y por separado, punto común de presencia periférica y de autoconciencia colectiva.

Esta disposición de la escena como espejo es importante para la comprensión de los espectáculos en un doble sentido. En primer lugar, la *espectacularidad* escénica es lo que permite la integración del conjunto de individuos espectadores en el proceso escénico representacional, tal como viene sucediendo en la sociedad y las formaciones grupales específicas; y en segundo lugar, porque da cuenta de la totalidad de escenarios donde la autoridad mediadora de la representación queda desvirtuada -o por lo menos suspendida- por el

---

se trae coincide con un tipo de legitimación donde las delegaciones mediadoras de la voluntad de la sociedad se corresponde e identifican con la misma sociedad. Tal posibilidad nos parece real en los espectáculos, y especialmente temida por los poderes instituidos en determinados momentos como las revoluciones sociales con un determinado grado de espectacularidad.

28 J. Ibáñez en la justificación teórica de la técnica de grupo de discusión señala que “el grupo es círculo y nudo”, y que “el cuerpo propio se construye por espacialización: como cosa del espacio el cuerpo es perceptible, objeto de percepción -escena de espejo-” (Ibáñez; 1986: 217).

29 Como se verá más adelante, la tecnología ha suplantado, simplificado y transformado esta configuración espacial circular propia de la sociedad.

propio público espectador y su situación escénica fruto de la *espectacularidad*.

Por otro lado, y en relación con el carácter especular de las escenografías que se configuran como espectáculo, encontramos que a lo largo de la historia la disposición espacial de estas representaciones ha sido en la mayoría de los casos circular o elíptica, facilitando así la mayor integración e intervención del espectador en la formación y configuración espectacular de la función representada. En la medida en que la organización espacial de los espectadores deja de respetar una *disposición de espejo*, encontramos que la intervención de los mismos aparece relegada o desplazada al ámbito de la individualización, ensimismamiento, y por tanto, a la supresión del aspecto espectáculo en el sentido que se viene refiriendo<sup>30</sup>. Por ejemplo, es interesante comprobar al respecto la transformación del espectáculo teatral entre los siglos XVI (teatro isabelino) y XVII (teatro barroco), especialmente en relación a los cambios de la concepción del escenario y lo que esto significa para el espectador y su implicación en el espectáculo. El viejo tratado de Niccola Sabbattini (1638), Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri, pone las

---

30 Una revisión del conjunto de espectáculos actuales desde la perspectiva adoptada, lleva a matizar, cuando menos, la conceptualización de espectáculos para los casos del cine, la opera, la danza, el teatro, y todas aquellas "funciones" donde el público espectador es transformado por la situación escénica en un agregado de individuos aislados y ausentes entre sí. A partir de este hecho, quizá podamos distinguir más claramente la división ya establecida entre una cultura popular y una cultura regia producidas y representadas respectivamente por el conjunto de espectáculos considerados como "vulgares" y "cultos". Curiosamente el factor "especular" deja de operar en los espectáculos con cierto grado de status social, tal como sucede también con la producción de prácticas discursivas derivadas de estos. Mientras que en los espectáculos más populares de masas se promociona la "cháchara" - dimensión especular de lo que dicen los otros con o sin fundamento, por decir sobre lo dicho, - véase el concepto de "las "habladurías"" en M. Heidegger (1980)-, en los "espectáculos cultos" se fomenta la crítica y el ensayo, es decir, la producción discursiva ordenada, individual y cultivada.

bases de una transformación fundamental para la ejecución de las representaciones, y, lo que es más importante, para su percepción por el espectador. Mientras el teatro isabelino construye su escenario de forma que el público pueda rodearlo<sup>31</sup> -participar colectivamente en él-, el escenario a la italiana de Sabbattini, convertido en una caja de cinco lados, sacrifica la simultaneidad e intervención del público por la compleja maquinaria mágica de cambiar los decorados<sup>32</sup>. Este hecho no sería tan relevante para los propósitos definidos si de él no dependiera la inclusión o exclusión de los espectadores en la composición de las representaciones, circunstancia que conviene contrastar también con la manera de representarse el conjunto de espectáculos más populares en la actualidad, es decir, los deportivos<sup>33</sup>. El rasgo definitorio de un público dispuesto especularmente parece ser, por tanto, una constante de la popularidad que alcanzan determinadas escenografías. Ahora bien, esta idea de *público-espectáculo*, público que se reconoce y es reconocido en sí mismo, conviene matizarla a fin de conocer mejor su naturaleza y

---

31 Al respecto, también hay idea de un teatro clásico y popular redondo donde: *"En el centro, de pie, rodeado por los músicos, se halla el recitador en una caseta provista de cortinas y designada como 'scena'; ante él actúan los 'joculatoirs', rodeados por espectadores, el 'populus romanus'"* (Brethold; 1974: 9).

32 Del mismo modo, la viveza y realismo de la simultaneidad temporal es un efecto que el cine -(recurriendo a una relatividad temporal)- ha intentado producir sin total éxito por crearse al margen del espectador y su dimensión escénica "especular". Una mención sintética pero ejemplar de la específica dimensión temporal y espacial en el cine se encuentra en Uscatescu (1976).

33 Podemos preguntarnos si es una simple coincidencia el hecho de encontrar los espectáculos más populares representados de la misma forma y con la misma idea de la expectación dominando la representación. Es así como curiosamente se observa en el teatro isabelino: *"En la perspectiva de una tal estereoscopia (que se impone en la arquitectura porque los dramaturgos la habían previamente experimentado en la imaginación colectiva), la realidad de la expresión espectacular toma la forma de un combate, de un 'match'. En esta forma, el campo dramático determina tanto la idea trágica como la composición artística"* (Devignaud; 1970: 60).

solapamiento entre otras formaciones de público donde también se *da a ver*, pero a las que no se les considera sujeto activo de *lo esperado*.

### **2.2.3.- El público espectador: una aproximación al concepto de público-espectáculo**

Una aproximación conceptual al público espectador exige tener en cuenta una breve consideración crítica del concepto más amplio donde se inscribe qué es *"la masa"*, denominación por otra parte cargada de confusos significados y ocultas pretensiones ideológicas. Esta previa aclaración conceptual valdrá en su globalidad para ir matizando un tipo de público que si bien participa de muchas características comunes con el público en general, por otro lado, es coherente y específico de las distintas manifestaciones que los espectáculos a lo largo del tiempo, y no sólo de la actualidad, han venido presentando.

#### **2.2.3.1.- Públicos y masas**

En su sentido más desprovisto y general, la presencia de grandes cantidades de hombres es lo que define a *"la masa"*, es decir, atendiendo no tanto a las intensidades como a las simples extensiones numéricas de individuos en la composición<sup>34</sup>. Ahora bien, el interés del número, como ya indicó G. Simmel, tiene un papel casi mítico en la organización social y las relaciones sociales. Determinar los cambios cualitativos del continuo numérico sólo es posible en la medida de los fines y sentido de las com-

---

34 Esta es la escueta definición que presenta Gerth y Mills (1984).



binaciones de elementos, lo que en definitiva deja la definición de “las masas” bajo criterios más externos, formales e interpretativos, que internos al propio cúmulo y conocimiento de fenómenos psicosociales<sup>35</sup>. El público de masas, los espectáculos de masas, toda manifestación que haga partícipes a las masas, responde a esa determinación externa controlada y definida por el poder y el orden. De esta forma se advierte que las tres grandes clases de públicos (muchedumbres y/o multitudes, agregados y públicos propiamente dicho) siguen un continuo de orden y control creciente e inverso a la idea conceptual de “masas”. De la muchedumbre o multitud al “público” actual hay todo un proceso de ordenación controlada a través de “medios” dispuestos por el poder para su mayor seguridad y eficaz representación de voluntades.

Tanto las muchedumbres como las multitudes, dos tipos de públicos afines y originarios de los espectáculos tal como se irá viendo, son definidas no tanto por el número real o aproximado de individuos, sino por la incontrolada condición de estar compuestas por individuos que tiene contacto entre sí de forma azarosa y en torno a un foco común de atención no previsto (Gerth y Mills; 1984: 397). La falta de fines compartidos, la desaparición u olvido de roles instituidos entre sus componentes, así como la facilidad para producirse las identificaciones más inesperadas y destructivas, etc., ha contribuido desde los teóricos de la psicología de las masas<sup>36</sup>, y muy especialmente desde un orden

---

35 Como señala G. Simmel (1977a: 144): “El fundamento de todas estas determinaciones (numéricas) está en el supuesto de que entre personas asociadas no se produce cierto espíritu común, cierto ambiente, fuerza y tendencia más que cuando este número ha alcanzado determinado nivel. Según que este resultado sea deseado o temido, se exigirá un número mínimo o se permitirá un número máximo”.

36 Son clásicos los estudios de S. Freud, G. Le Bon y G. Tarde. Todos ellos tienen en común hacer referencia a las multitudes o masas como grupos altamente desorganizados, irracionales, regresivos, dispuestos para la destrucción o en su

timorato burgués, a intuir en este tipo de público un reflejo del caos y la irracionalidad más instintivo del hombre<sup>37</sup>. Por el contrario, tanto los agregados como lo que hoy denominamos público espectador o de masas (en términos de los *"mass media"*) responden, más que a la mítica multitud desorganizada que describimos, a la ordenada e ingente cantidad de individuos bien distantes de aquella alarmante masa desaforada, presente y temida desde la mítica Revolución Francesa<sup>38</sup>. Los agregados, como conjunto de personas sin ningún tipo de vínculo salvo el de coincidir en el espacio y el tiempo, responden a regularidades e imperativos externos a los mismos sujetos. Entre ellos las acciones no están coordinadas más que por la casualidad y confluencia desconexa

---

defecto para su adopción incondicional y paternalista por líderes espontáneos o premeditados.

37 Como señala S. Moscovici (1985), el descubrimiento e interrogación sobre las multitudes promovió en el siglo XIX tres respuestas con una misma base: *"Las multitudes son conglomerados de individuos que se reúnen al margen de las instituciones, contra las instituciones, a título temporal. En una palabra, las multitudes son asociales y formadas por asociales.(...) Las multitudes son locas.(...) Las multitudes son criminales"*. (Ibid; 1985: 98).

38 Los riesgos que corre el poder frente a un público de masas en la actualidad no tiene parangón con épocas pasadas. Las democracias de masas, como señaló K. Mannheim (1936), acaban por destruir toda formación de público estable apareciendo en su lugar algo así como masas completamente "fluidas" en el sentido de ver un público "fluctuante e inconstante", el cual "no puede ser convocado sino por sensaciones cada vez nuevas". Es decir, una "atomización" tal que exige por parte del poder el paradójico esfuerzo de la fijación y cohesión del público hasta el límite de su organización artificial. Conviene por otro lado, contrastar esta idea de "público de masas" con la síntesis que S. Moscovici (1985) hace del estudio y comprensión de las multitudes. Para el autor, las multitudes se han interpretado desde dos vertientes opuestas. Por un lado, y en consonancia con las teorizaciones de C. Marx y M. Weber, son producto de rebeliones venidas de abajo; por otro, son nuevas formaciones producto de un nuevo estado de la humanidad, el cual nada tiene que ver con un proceso de proletarianización sino de masificación e indiferenciación creciente. Realmente ambas posturas se ven reformuladas a partir de las masas creadas artificialmente con medios de comunicación masivos. Esta irrupción hace del espectáculo un elemento, si cabe, más crucial y decisivo aún para la explicación y transformación de las fuerzas revolucionarias, en concreto en lo referente a ser un catalizador de las energías y manifestaciones descentradas.

y/o atomizada<sup>39</sup>. Los agregados se pueden considerar la base para un público espectáculo pero nunca en su estado normal de absoluta *"homogeneidad desinteresada"*. La vigilancia y ordenación de agregados, por tanto, está orientada a incidir negativamente en la posibilidad de su transformación por el imprevisto interés común entre los individuos, y positivamente en la catalización de la transformación misma hacia lo que representa otra forma de homogeneización atomizada como es el *"público de masas"*. En efecto, por muy numerosos y extensos que sean los agregados, - y los grandes núcleos urbanos producen formaciones de este tipo hasta niveles increíbles -, si son fluidos y rutinarios no llegarán a transformarse y constituirse en *"desaforada"* multitud o muchedumbre<sup>40</sup>. Esta apreciación, sin embargo, tiene una enorme importancia porque puede ayudar a aclarar los *"públicos de masas"* actuales y determinar el origen de los espectáculos y su posterior desarrollo hasta nuestros días.

#### 2.2.3.2.- Públicos organizados y desorganizados

Es bien sabida la necesidad que tiene la autoridad de ordenar y controlar grandes cantidades de *"público"* con el propósito de evitar comportamientos temidos e imprevistos para el orden establecido. Este propósito que se plantea parece aún más urgente en la medida en que es necesario acercarse a los espectáculos donde el propio sujeto

---

39 M. Weber (1992) en su concepto de la acción social señala este aspecto de las acciones homogéneas, en esencia gregarias, donde *"la acción de cada uno no está orientada por la acción de los demás"* (ibid; 1992: 19).

40 *"Circulen por favor"* es la contraseña y el sortilegio para disolver y movilizar de nuevo lo estancado públicamente.

espectador es parte y origen del fenómeno, es decir, donde el número de sujetos aumenta en proporción al grado de expectación del *encuentro*, y por tanto, donde los riesgos de desorden e irracionalidad son temidos con mayor probabilidad por el propio contexto de *masa* que los envuelve. Es en este preciso momento cuando se establece desde la autoridad la doble necesidad de suprimirlos, o en su defecto, de *organizar lo expectado*<sup>41</sup>, es decir, adueñarse de la función o representación pretexto del espectáculo. De esta forma es posible vislumbrar que a lo largo de la historia los espectáculos han estado mediados por la autoridad organizadora de muy diversas maneras, pero principalmente y en su globalidad siguiendo dos versiones en distinto grado eficaces desde un punto de vista técnico y político: una a través de contextos formales externos al espectáculo, y otra, introduciendo medios internos a estos altamente sofisticados.

Ambas formas organizativas se han sucedido en el tiempo según el orden expuesto más arriba. La primera y más rudimentaria forma de *organizar*, y por tanto de controlar los espectáculos, se realizó por medios técnicos externos garantes de la función. El proceso siempre debía ser el mismo: a raíz de un espectáculo relevante para la sociedad, la autoridad inmediatamente disponía repartir entradas<sup>42</sup> y señalar un

---

41 Desde nuestro punto de vista teórico, la creación organizada del espectáculo es del todo improbable, aunque no podamos decir lo mismo de su mediación y provocación. Esto es así por la definición propia de los espectáculos que venimos desplegando, los cuales se generan por la "expectación", hecho que de ninguna forma se puede garantizar desde la función o representación instituida.

42 Las entradas, antes que medio de recaudación económica, suponen también un medio de control externo, algo así como un título o autorización que legitima a la autoridad por encima de la multitud de espectadores. La entrada, por tanto, actúa como un recordatorio del contrato económico y político entre la "masa" y las instancias del poder institucional.

espacio y un tiempo para su realización<sup>43</sup>. En definitiva lo único que estaba realmente en sus manos: acotar, planificar, nombrar con la ley y la dispensa el inaprensible fenómeno en un intento de engañosa creación y comprensión por parte de la autoridad vigente. De esta forma, y siempre a rezago, se ha ido plasmando (organizando) el espectáculo de forma externa, en el sentido de intervenir, y por tanto violentar, los elementos formativos más básicos como la espontaneidad y participación del público en *lo expectado*.

A falta de instrumentos técnicos más precisos, y habida cuenta de la autosuficiente y escurridiza naturaleza del fenómeno, la estrategia e ingerencia del poder en los orígenes de los espectáculos fue la de organizarlos o dotarlos de ciertas normas que en última instancia, y con el paso del tiempo, acabarán mostrándolos como *producto del poder para las masas* y no al contrario. A través de esta regulación institucional, la muchedumbre multitudinaria que se arremolinaba en torno a sucesos imprevistos y azarosos se convierte en público espectador; primero, a partir de la vinculación a los espectáculos organizados, y segundo, iniciando un paulatino alejamiento de la *masa* informe y multitudinaria. Ahora bien, el proceso de expropiación de los espectáculos populares por el poder sufre un cambio importante a partir de la aparición de los modernos medios de comunicación de masas. Este acontecimiento originariamente tecnológico no sólo afecta a la expansión y propagación de los espectáculos organizados, sino que también actúa como elemento

---

43 Ya en la antigua Roma encontramos ejercicios de este tipo. La fiesta más popular, y podríamos decir que espectacular por su concurrencia, correspondiente a la memoria del dios Saturno (las Saturnales) fue *"tan apreciada por el pueblo, que de forma no oficial se festejaba a lo largo de siete días, del 17 al 23 de diciembre. Con el paso del tiempo las autoridades estatales se vieron obligadas a atender a la demanda popular. A finales del Siglo I d.C. las vacaciones judiciales se prolongaron definitivamente a cinco días"* (Schultz; 1994: 34).

con capacidad de provocarlos o generarlos en su origen. Este potencial y su explicación, como era de esperar, no está inconexo del carácter especular del fenómeno que se estudia. Los medios de comunicación de masas, sin ser parte real de los espectáculos, median para activarlos interviniendo en la canalización de las funciones representadas. La función - representación ha tenido y tiene para los espectáculos un valor de *espejo* donde el público espectador encuentra la base de su *expectación*. No obstante, este proceso de miradas y presencias reflejadas a través de una escena con profundidad real ha sido interferido en la actualidad por los medios de comunicación de masas, especialmente la televisión y la radio. A ellos se debe una segunda posibilidad especular solapada e independiente de la que por sí misma mantiene el espectáculo en vivo sin mediación previa.

En definitiva, el público promueve la expectación en dos dimensiones bien distintas: la *tradicional realista* y la *mediática diferida*. La primera está representada por espectáculos organizados *in situ*, es decir con un público espectador todavía cercano a la expresión de *muchedumbre multitudinaria*<sup>44</sup>, donde la proximidad física implica relaciones directas y de una fuerte carga emocional para los individuos; mientras que la segunda, hace mención a espectáculos organizados *mediatizados* con públicos dispuestos en *audiencias*, es decir,

---

44 Es cercana porque como señala C. Geertz (1987: 348) parafraseando a E. Goffman en su descripción de las peleas de gallos, esta manifestación formal de la cultura balinesa "es lo que, buscando una expresión para designar algo no lo suficientemente vertebrado para ser llamado un grupo y no lo suficientemente carente de estructura para ser llamado una multitud, Erving Goffman llamó 'una reunión focalizada', un conjunto de personas entregadas a un flujo común de actividad y relacionadas entre sí en virtud de ese flujo".

prescindiendo del encuentro cara a cara<sup>45</sup> y en función de *los medios que garantizan -como mecanismo especular- tanto la función espectáculo como el espectáculo mismo*. El garante específico de los “medios” es posible porque son capaces de producir la función *dada a ver*, y al mismo tiempo generar la *expectación de lo esperado* a través del *medio que toma definitivamente espesor de mensaje*<sup>46</sup>.

No cabe duda de que el público-audiencia resultante de esta importante transformación tecnológica nada tiene que ver con el *público-espectáculo* que se ha venido perfilando, y al cual debe atribuírsele una parte principal, cuando no total, en la formación del fenómeno que se estudia. El *público-espectáculo* puede estar mediatizado por los medios pero en ningún caso puede ser creado como las *audiencias*, su naturaleza parece de otra clase bien distinta<sup>47</sup>. La hinchada de un partido

---

45 Referido al público actual: “Los públicos están compuestos por gente que no está en relación cara a cara, pero que, sin embargo, manifiesta intereses similares, o está expuesta a estímulos semejantes, aunque más o menos distantes” (Gerth y Mills; 1984: 399) Esta definición de público es consonante con la aparición de los medios de comunicación de masas, y que como señalan los autores de la cita reseñada anteriormente, H. Gerth y W. Mills, tiene un inicio localizado: “debemos reconocer una diferencia entre tres tipos de público, especialmente si consideramos el surgimiento de los medios de comunicación de masas. Estos tres tipos de públicos modernos, están formados por un ‘público primario’, donde todavía ejercen influencia decisiva los líderes de opinión; un público sujeto a mercados de medios de comunicación, aboliéndose el liderazgo informal del tipo anterior; y un público creado de audiencias cautivas” (ibid: 399- 400).

46 Referencia a la conocida teoría de la comprensión de los medios de Mc. Luhan. (1972) El medio televisivo es ya espectáculo en sí mismo pues su concurrencia en nuestra sociedad es universal y refractaria. El espectador televidente apunta a la televisión y la televisión apunta al espectador televidente. Las noticias y los sucesos cobran expectación y veracidad al margen del público real que se sustituye por otro incierto y simulado.

47 En especial, la radio y la televisión nos parece que “se dirigen, por su naturaleza misma, a los individuos aislados en su intimidad absoluta o familiar. Es esta una realidad que la política de estos medios ha tenido generalmente poco en cuenta. A ella se refería Sacha Guitry en su sugestivo texto sobre ‘El conocimiento en la televisión’,

de fútbol tiene un origen propio e independiente de los medios de comunicación, pertenece al espectáculo organizado en torno al fútbol, luego, sobreañadido, o aparte de la presencia real de la hinchada, están las audiencias dependientes de los medios y su difusión. Siguiendo a W. Mills (1973), son estas *audiencias* la sustancia de un público abstracto, gregario, fraccionado y desarraigado, que ya nada tiene que ver con las intempestuosas *masas*, aunque insistentemente se las califique e incluso se bautice con ese nombre a la propia sociedad que las alberga<sup>48</sup>. Quizá sea en el plano político donde este proceso se haya manifestado de manera más elocuente. El terror o la indiferencia del electorado son respuestas que manifiestan la debilitación del público a la vez que su inexcusable recurrencia y manipulación (adulteración) por la clase política en las actuales democracias representativas. En el plano del espectáculo los efectos han sido igualmente devastadores. El proceso también ha provocado la adulteración del *público espectador* que ahora, abstracto y ajeno, se viene imponiendo como audiencias de miles o millones de telespectadores simulados tras las pantallas.

---

*cuando rechazaba el termino 'telespectadores' con que 'amables señoras y señores' señalan a un público considerado como una masa indeterminada. 'En realidad los que los escuchan, miran y observan son médicos, arquitectos, obreros, abogados, comerciantes, artistas, sabios' (Uscatescu; 1976: 52-53).*

En este contexto, el mismo J. Uscatescu (1976) propone lo que ha de ser una importante transformación de la radiotelevisión para el público espectador y su situación fragmentada de dominados, es decir, *"la radiotelevisión podrá tener un papel importante en un mañana sobre el cual pesa la carga inquietante de una edad insegura. Pero para ello conviene empezar por algo concreto, inmediato. Sustituir al lejano espectador 'ausente' por un 'participe presente en una tarea que sepa unir cultura, distracción e información"*(Ibid; 1976: 52-53).

48 Las sociedades modernas y avanzadas nunca han estado más lejos de las masas en el sentido primigenio y literal del término: *"quienes han supuesto que las masas están en el camino del triunfo se equivocan. En nuestro tiempo, la influencia del público o de las masas en la vida política están en realidad decreciendo y la influencia que puedan tener ocasionalmente tiende, en un grado desconocido pero creciente, a ser orientada por los medios de comunicación en masa"* (Mills; 1973: 13).



La circularidad escenográfica del espectáculo ha sido paulatinamente comprimida y atomizada por los medios de comunicación hasta su total aplanamiento en la pantalla televisiva. El espectáculo, por tanto, se transforma y pierde dos de sus elementos esenciales: la presencia *inmediata* de la *expectación en lo expectado* y la espontaneidad del *público espectador* generador de dicha *expectación*. Ya no es el público sino los *medios* quienes promueven la experiencia del espectáculo, y es en su suplantación sutil donde los medios cobran una dimensión espectacular de segundo orden, la misma que los situacionistas franceses, G. Debord a la cabeza, profetizaron para múltiples y distintos campos de lo social y en especial de la cultura<sup>49</sup>. El *público espectador*, por tanto, es anterior y distinto del *público mediático*, o lo que es igual, del espectáculo como producto de la modernidad<sup>50</sup>. La

---

49 En 1967, Guy Debord saca a la luz el libro La Sociedad del Espectáculo, el cual será estandarte de los situacionistas franceses a lo largo de los años sesenta y setenta. En esta obra se pone de relieve lo que el espectáculo moderno esconde tanto desde un punto ideológico como técnico. Especialmente lo último por cuanto posibilita a través del espectáculo, y su esencia especular, el dominio incluso de las críticas vertidas hacia este. En la sociedad del espectáculo, *"la discusión vacía sobre el espectáculo, es decir, sobre los que hacen los propietarios del mundo, está pues organizada por el espectáculo mismo"* (Debord; 1990: 16-17). En este sentido, *"el poder del espectáculo, tan esencialmente unitario, centralizador por la fuerza misma de las cosas y perfectamente despótico en su espíritu, se indigna con frecuencia al ver constituirse bajo su reinado una política-espectáculo, una justicia-espectáculo, una medicina-espectáculo o tantos otros sorprendentes 'excesos mediáticos'". De este modo, el espectáculo no sería más que exceso de lo mediático, y su naturaleza indiscutiblemente buena, puesto que sirve para comunicar, es en ocasiones llevada al extremo"* (ibid; 1990:16-17).

50 La modernidad para los espectáculos arranca mucho antes de que el cine y el resto de medios audiovisuales hicieran su aparición. La idea esencial de la modernidad en los espectáculos ya despunta en el lúcido análisis que M. Foucault (1990) realiza en torno al gran cuadro de Velázquez "Las Meninas". Por encima o por debajo de la disimulada representación pictórica se oculta el mecanismo especular de la modernidad. El cuadro de "Las Meninas" se presentan como una escena cuya realidad se esconde en la presencia invisible del espejo. Curiosamente, y como señala M. Foucault (1990: 16), *"de todas las representaciones que representa el cuadro, es la única visible; pero nadie la ve"*. Esta mediación fantasmal, origen de teorías de la sospecha como el marxismo, el psicoanálisis y la semiótica, apunta a la

*especularidad* del signo a través de los medios de comunicación de masas irrumpe con nuevos espacios y dominios anteriormente ignorados. El espectáculo se transforma radical y definitivamente para anegar junto con las técnicas audiovisuales las sociedades modernas avanzadas. A partir de este preciso momento, la sociedad espectáculo será no sólo un lugar para describir un nuevo poder y sus incontestables efectos, sino también para referir de aquí en adelante a la supresión ,o simple mediación, de los *espectáculos tradicionales realistas* a lo largo de la modernidad, especialmente en lo que concierne a las relaciones de enfrentamiento y conflicto entre las distintas formas de gestionarse el público y la *expectación* que lo mantiene.

---

inauguración del signo, del vacío, de la representación pura, desvinculada de la relación que la mantenía unida a la materia, es en definitiva "una representación que se dará a si misma como espectáculo" y con ella "la desaparición necesaria de lo que la fundamenta": el sujeto y su realidad más inmediata.

**CAPÍTULO III**  
**FORMACIÓN HISTÓRICO-SOCIOLOGICA DEL**  
**ESPECTÁCULO**

*"Por su parte, la actual elite intelectual denuncia que el horror futbolístico y su conversión al dios dinero es como el nuevo opio que sirve para camuflar el paro y los demás problemas sociales. Pero como toda visión reductora, también ésta olvida lo evidente : el arte, el juego, la poesía y el amor."*

E. Morin: "El éxtasis histórico de Francia".

### **3.1.- Presentación del capítulo**

Los capítulos anteriores ofrecen un análisis teórico y conceptual del espectáculo en general. En síntesis, el objetivo principal era delimitar y perfilar una definición certera del espectáculo que fuera deudora a la vez de la complejidad y *transparencia* del fenómeno para el observador. Esta aproximación suponía necesariamente reformular de nuevo aquellos elementos que forman partes indivisas del espectáculo, es decir, la representación, la escena y el público espectador. Sobre estos puntales el objeto de estudio quedó reformulado a luz de la *espectacularidad*, y sobre este complejo proceso se sostiene también la relevancia de las relaciones entabladas entre espectadores coincidentes en la escena. Ahora bien, la participación del público en el espectáculo donde se recrea, y especialmente la importancia que este factor tiene para acreditar el fenómeno que lo contiene, hace que se focalice la búsqueda del origen histórico de los espectáculos a través de este tipo de *público* que centrado en la *espectacularidad* tiene un velado aspecto intencional.

Por otro lado, este capítulo está dedicado a una revisión de las funciones que han desempeñado los espectáculos a lo largo del tiempo

y en distintas sociedades. De nuevo, la idea central es reformular dichas funciones en una verdaderamente sustancial y acreedora del desarrollo teórico alcanzado.

### **3.2.- Surgimiento y desarrollo del *público-espectáculo***

Según lo referido en apartados anteriores, el *público-espectáculo* no podía surgir más que de las relaciones y mediaciones que la multitud mantiene con la autoridad religiosa o política. Tal como veremos más adelante, un proceso de secularización en la escena gestionada e interpretada por la autoridad político - religiosa, antecedente directo de los espectáculos profanos, es lo que antecede y deja sitio a un público independiente de la autoridad organizadora, y definitivamente separado del escenario.

Efectivamente las características de un *público-espectáculo* no son sólo su *organización* por la autoridad y auto-reconocimiento en la escena como producto de la expectación de *lo esperado* por el público, es también su desvinculación de la autoridad que en un principio lo integraba e indiferenciaba. Según esta propuesta, a lo largo de la historia se han ido gestando modelos de escenarios donde paulatinamente ha ido desprendiéndose y tomando forma un público cuyo papel acabaría claramente opuesto o enfrentado al propio escenario que lo origina. Pero veamos más detenidamente esta idea y su desarrollo.

Los datos procedentes de estudios Etnográficos y Antropológicos (Malinowski; 1977, Mauss; 1979, Levy-Strauss; 1992 y 1972, Levy Bruhl; 1947) muestran que las primeras formas escénicas de las comunidades

primitivas son danzadas y gestualizadas en forma de ritos. Estas danzas, como otras formas de expresión corporal eran más existenciales que artísticas, de forma que todos los miembros de la comunidad eran actores del mismo espectáculo aunque diferenciándose dos tipos de intérpretes o actores en todas las funciones: el brujo o chaman y los testigos, el curador y los curados, la voz y el silencio, la *presencia* y la *presencia ausente*, en definitiva, la función de una *acción activa* y otra *pasiva*. En semejantes formas escénicas no se pretende ver aún un público propiamente dicho, aunque en rigor, y tal como ya se ha argumentado para la definición del concepto espectáculo, la *disposición especular* de las escenas hace que se pueda sentir, incluso reconocer veladamente, la *expectación* que llevan a cabo entre sí los actores.

En definitiva, y aún a riesgo de simplificar en exceso el cuadro original descrito, para este primer periodo naciente todas las representaciones parten de la danza y el rito, adquiriendo entre ellas distintas fisonomías según la propia idiosincrasia de la cultura o pueblo que observemos. No obstante es necesario estar de acuerdo en que *"todas surgen de un esquema parecido: espacio sagrado, templo o altar, y primitivos actores-danzantes que giran a su alrededor"* (Oliva y Torres; 1992: 22).

Ahora bien, siguiendo la pista de estas representaciones escénicas primigenias es posible constatar por datos históricos cómo van evolucionando hacia formas híbridas donde el público se constituye aunque no deja sin embargo de estar supeditado, incluso integrado, en el escenario de donde procede y encuentra todavía su sentido. Este eslabón intermedio entre una forma indiferenciada de público y actores, y

la otra forma, ya totalmente diferenciada desde un punto de vista funcional y espacial, es el Coro<sup>1</sup>.

Tal como sugiere Aristóteles (1972) en la Poética, es posible que la tragedia griega tenga su origen en el *ditirambo*, es decir en un coro cantado por un número indefinido de hombres o niños cuyo fin es el de replicar al exarconte o corifeo, - exactamente igual que sucederá después en la tragedia griega entre el Coro y los primeros actores. No obstante, un dato a tener en cuenta es que el *ditirambo* era representado en forma de procesión presidida por un sacerdote. En las *grandes dionisiacas* cantaba este coro un *ritornello* que alternado con la voz del guía, imploraba la llegada del dios Dionisios, dios de la fecundidad animal y agraria (Nietzsche; 1978: 28).

Si se cuidan estos detalles es porque muy posiblemente se encuentre en este Coro un antecedente del público que posteriormente se formara en el teatro griego y romano, es decir un verdadero *público-espectáculo*. Una lectura detenida permite señalar la ambivalencia de la representación escénica que se describe: por un lado, el Coro es parte del rito, pero por otro, ese mismo Coro comienza a *darse a ver* en forma de procesión como si de un primitivo espectáculo se tratara. Pero aún hay más, pues el Coro, con la misma indefinición, suplanta al público cumpliendo sus funciones de respuesta a la plegaria para la invocación del dios y la respuesta a la interpelación del oficiante. Su papel, por tanto es el de *suplantar* al público pero siempre en un contexto conexo con lo

---

1 Se remite al lector al estudio de F. Nietzsche sobre El nacimiento de la tragedia griega. Allí encontrará el lugar y significado del coro como una especie de "público ideal". Se reconoce así un posible origen del público actual: "El coro es el 'espectador ideal' en la medida en que es el único observador, el observador del mundo visionario de la escena. El público de espectadores, tal como lo conocemos nosotros, fue desconocido para los griegos" Nietzsche (1978: 82).

sagrado, es decir, como parte aún de la representación ritual que engloba a un mismo tiempo al actor y al espectador. Con este sentido, el Coro se mantiene y refuerza en la tragedia griega. A pesar de ser parte de la representación escenificada, entre las funciones que se apunta para el Coro se han encontrado (Oliva y Torres; 1992: 40)

- Funciones imprecativas: plegarias, invocaciones, oraciones, acciones de gracia, cantos de victoria.
- Participación en la ceremonias con intervenciones de carácter ritual: procesiones, ofrendas.
- Narraciones al servicio de la acción representada, comentarios que explican, se adelantan o transmiten temores frente a la acción que se desarrolla o llegará a desarrollarse.
- Comentar la acción en sus resultados y consecuencias.
- Crear un mediador entre la acción trágica y la percepción de la misma por parte de los espectadores, llegando incluso a convertirse en la conciencia colectiva del público.

A partir de estas funciones, el Coro en la tragedia Griega aparece como *público ideal* cuyo papel, entre otros, es el de convivir con el auditorio en las representaciones de los mitos clásicos. Su presencia hace que el escenario quede modulado por tres espacios, uno de los cuales, el Coro, es *mediador*-(orquestra)- entre espectadores -(auditorio)- y actores -(proskenio)-. Cabe pensar que el Coro alojado en la orquesta es una parte más de la escena, y así lo parece puesto que sus



intervenciones están conjugadas y previstas de antemano junto con las réplicas de los actores. Sin embargo, su posición espacial y sus funciones lo delata como un *público educado* (adelantado) para la representación de la tragedia clásica. En efecto, el Coro en el teatro griego no ocupa el espacio elevado del proskenio; su ubicación es la del público aunque distante e intermediaria por el status híbrido que desempeña. Esta interpretación se corresponde por otra parte con las transformaciones posteriores que el Coro encaja en el teatro romano. Aun tomando como punto de referencia el modelo helénico, en el teatro romano, el Coro no tiene tanta importancia como en su modelo antecesor. Este es el motivo de que pase a formar parte del proskenio, aunque de forma adelantada y algo separado. En cualquier caso, su menor importancia se debe, tal como señala el semiólogo R. Barthes (1965), a un proceso de secularización de las representaciones teatrales y abandono paulatino de la tragedia por el drama:

*“En sí mismo, el teatro griego es una interrogación situada entre dos interrogaciones de signo distinto: religioso, la mitología; laico, la filosofía (en el siglo IV a. de C.). Es cierto que este teatro constituye una vía de secularización progresiva del arte: Sófocles es menos <<religioso>> que Esquilo; Eurípides menos que Sófocles. Con el paso de la interrogación por formas cada vez más intelectuales, la tragedia evoluciona hacia lo que hoy llamamos el drama, es decir, a lo que hoy llamamos una comedia burguesa, fundada en conflictos de caracteres, no en conflictos de destinos: y lo que ha marcado este cambio de función ha sido, precisamente, la atrofia progresiva del elemento interrogador, es decir, del Coro.”* (Barthes; 1965: 245).

De lo expuesto es lógico concluir que el embrión del público-espectáculo se halla establecido en el Coro, que es el reflejo y antecedente más cercano sobre el cual apoyarse para argumentar su polivalencia y nexo transitorio con lo que hoy se entiende por espectáculo. No es que el Coro suprima o invalide la posibilidad del auditorio, más bien la idea alternativa es que suplanta en su presencia los cometidos que él podría llevar a cabo. Cuando el Coro desaparece, el *público-espectáculo* se manifiesta con toda su naturalidad, y es importante señalar que ya no será un público educado, modélico, como aparenta imitar el Coro griego. Aflora un público cuya ordinariez y falta de sensibilidad no responde a patrones establecidos por la estructura mítico-religiosa. Los espectáculos romanos así lo atestiguan. Se sabe que el público romano convertía el teatro en una especie de *fiesta animada* donde tomaba tanta o más parte el espectador como el actor. La pantomima y sus derivaciones hacia lo obsceno y vulgar “favorecían este clima de distensión y fiesta, que la afluencia masiva de espectadores multiplicaba considerablemente” (Oliva y Torres; 1994: 69). El mismo Plauto en su obra El Cartagines, advierte y recomienda compostura a un público que nada tiene que ver con el que ideamos para las “cultas” y veneradas piezas teatrales del mundo clásico:

*“Callad, guardad silencio, prestad atención; escuchad es una orden del gran vencedor de Histtronia. Es su deseo que todos acudan a sentarse en buena disposición de espíritu en estas gradas, ya lleguen en ayunas, ya lo hagan con el estómago lleno. A decir verdad, cuando uno tiene en casa de qué vivir, no es de cuerdos venir al espectáculo sin haber antes cenado. Observar mis decretos: ninguna joven del mundo se sentará en el proscenio; los lictores no dirán ni una sola palabra, ni tampoco sus varas; el*

*ordenador no pasará por delante de nadie para acomodar a alguien mientras los actores estén en el escenario; las nodrizas deberán cuidar en casa a sus mamoncillos, en lugar de traerlos al espectáculo. Las damas mirarán sin ruido, reirán sin ruido, moderando los estadios de sus voces aflautadas. Dejen para más tarde su parloteo, no vayan a encolerizar a sus maridos como ya lo hacen en casa”.*

Únicamente fuera del dominio de la autoridad y separado de la representación, tanto en su versión sagrada como profana, el *público-espectáculo* se manifiesta realmente. Por eso se puede defender la idea de que su surgimiento se preconiza a medida que la sociedad y sus escenificaciones se secularizan. La aparición de las urbes, y el <<negotium>> conlleva espacios placenteros de <<otium>> en la vida de las sociedades y de individuos donde tomar constancia de la *desocupada* expectación que el mismo público genera.

### **3.2.1.- El origen histórico de los espectáculos**

Surge ahora plantearse la necesidad de localizar el surgimiento de los espectáculos a partir de elementos justificativos diferenciadores de los distintos comportamientos que traen consigo la *expectación*, y colateralmente las diversas manifestaciones de *lo esperado*. No obstante, una labor como ésta no se halla desprovista de ciertas dificultades metodológicas.

El espectáculo en general ha ido a lo largo de la historia estrechamente unido (a veces indiferenciado) a otras manifestaciones

públicas de divertimento y recreación como son las fiestas, los juegos y los grandes cambios o revoluciones en su más amplia expresión<sup>2</sup>. Es más, como se puede constatar, su concreción ha girado y sigue girando en torno a la esfera de *lo sacro* y *lo lúdico* como espacio idóneo para su desarrollo y pertinente interpretación. Sin embargo, y para nuestros propósitos, es necesario mantener y primar el hecho fundamental de todo espectáculo que es la expectación como parte o componente principal de *lo esperado*.

En efecto, sólo así parece posible diferenciar un carnaval de un *espectáculo carnavalesco*<sup>3</sup> o si se prefiere una fiesta de un *espectáculo festivo*. De esta forma, aunque la fiesta, el juego o el ritual no sean espectáculos por sí mismos, sí son susceptibles de reconvertirse en el preciso momento en que el fin último sea la *espectacularidad*<sup>4</sup>. Y en este sentido, aunque la mayoría de eventos recreacionales puedan “darse a ver”, también es cierto que es mucho menos que lo que debe, y requiere, ser visto por el público. El fin último del evento y su formalización definitiva es lo que marca la identidad “real” de cada situación. Esta disposición de ánimos y fines obliga cautelarmente a reconocer los espectáculos desde un punto de vista más analítico que empírico.

---

2 Como señala J. Duvignaud (1970: 12): “*La presentación del espectáculo toma formas múltiples y diversas. La imagen de la persona humana en ella representada varía completamente, a tal extremo que parece necesario preguntarse no sobre los contenidos emocionales o racionales del espectáculo sino sobre las presuposiciones que ellos implican*”.

3 Cuando se estudia el carnaval como fiesta popular, se le atribuyen significados que de una u otra forma inciden en el contenido simbólico de las representaciones (Gaignebet; 1984), olvidando el sentido básico que es darlas a ver y que sean vistas por la gente.

4 Se incide una vez más en la deficiencia de fondo que arrastran los estudios sobre representaciones para el espectáculo, es decir, el hecho mismo de incidir en la representación y olvidarse del “espectáculo”.

En efecto, los espectáculos no aparecen diferenciados de la experiencia, sino más bien ocultos y transformados por marcas afines a su organización y ordenamiento en la sociedad. El problema básico es el de poder deslindar la asociación entre *espectacularidad* y autoridad organizadora como un todo que aparece integrado y confuso para su evaluación.

### 3.2.1.1.- Los primeros espectáculos en Occidente

Ahora bien, ¿cuándo se sabe con certeza que el fin último de la función-representación es la *espectacularidad*, es decir, cuándo hay certeza de encontrar un *público-espectáculo* garante del espectáculo en sí mismo? ¿Cómo señalar a la tragedia griega o al circo romano como uno de los primeros espectáculos de masas sin incurrir en las contradicciones de considerar también a estos eventos, y a un mismo tiempo, como prácticas rituales, fiestas sagradas o simplemente consumiciones sufragadas y conquistadas por el favor de una clase dominante, clase adinerada, en busca de prerrogativas y fama política?. Obviamente, y para evitar desviar esfuerzos, es necesario analizar y constatar que el fin último de la función espectáculo es la *expectación* de *lo esperado*, en definitiva, cuando la escena está preconcebida por el público y para el público en su finalidad.

Pero una vez más, ¿cómo reconocer este rasgo identificativo si ambas presencias, la de autoridad y la de *público-espectáculo* pueden simultanearse y manifestarse siempre juntas, y al margen de tensiones y rivalidad? A título particular, se puede responder a esta pregunta

constatando cuál es el verdadero fin de la función representada, es decir, dando por supuesto que aún suprimiendo real o hipotéticamente la *espectacularidad* de la función, su presencia mantiene la razón de ser para otros fines generales, por ejemplo, aquellos que la autoridad marcó en un determinado momento a expensas o paralelamente al público espectador.

Esto significa implícitamente que únicamente en un espacio de libertad es posible reconocer con nitidez a los espectáculos, pues cualquier requerimiento o imposición desde el poder para su creación y aceptación supondría una relevancia de los fines contrarios a la dominancia de la *espectacularidad*, el fin último de todo espectáculo. Por eso la fiesta, en cuanto *tiempo* reconocido y señalado por la autoridad, no es por sí misma un espectáculo. Efectivamente, el espacio, la escena resultante de la *espectacularidad*, son requisitos necesarios para que la fiesta cobre un pretendido sentido de la *expectación*. Pero más aún, es necesario que la comunidad se de cita y se reconozca ella misma en la escena convenida. Sin embargo, no es el *público-espectáculo*, -ni la mencionada *escena* que representa el espectáculo-, el fin último y principal de la fiesta. En realidad, más bien debería decirse que es la "resistencia" a que eso suceda<sup>5</sup>. La fiesta es una forma más de organizar y controlar los espectáculos<sup>6</sup>, de crear el contexto inocuo (revisionista y resignificador) de la *espectacularidad*. En ella se busca normalizar lo extraordinario, lo verdaderamente extraordinario, que son los

---

5 Una referencia específica sobre el papel político de la fiesta es la que aparece en la obra compilatoria de (Corbin;1994).

6 Tal como señala G. Balandier (1994), para la "representación del poder" a través de fenómenos sociales de inversión como la fiesta: "*la inversión hace orden del desorden de igual forma que el sacrificio hace vida de la muerte y la 'ley' a partir de la misma violencia que la operación simbólica viene a aplacar*" (ibid; 1994: 77).

espectáculos. De ninguna manera la fiesta es por sí misma un acontecimiento espectáculo. Es necesario preguntarse qué sucede en este tiempo y espacio sagrado al margen del trabajo. Es necesario pasar de la *disposición*, que es la fiesta, a la *acción* que entrañan los eventos limitados o acotados en ella. Y en caso de querer ver en la acción la *espectacularidad* será necesario constatar que la propia "acción" domine por encima de la "disposición", es decir, que prevalezca la *espectacularidad* por encima de la autoridad.

La historia nos remite a muchos y variados ejemplos donde se pone de manifiesto esta relación de desentendimiento y a la vez de sometimiento implícito entre ambas fuerzas<sup>7</sup>. De igual forma, hay

---

<sup>7</sup> Es bien sabido la condescendencia del poder sobre ciertas diversiones y sangrientos espectáculos. No obstante, si prestamos atención a las puntuales rupturas -(y no parecen ser pocas)- que se han producido a lo largo de la historia entre espectáculos y poder, la resolución de dichos enfrentamientos han sido en general a favor de la consecución de los espectáculos censurados. Un ejemplo humorístico es el que corresponde a las corridas celebradas en el reinado de Felipe II, y referido por el abogado e historiador Nicolás Fernández de Moratín autor de la "Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España", fechada en 1776: *"En las cortes madrileñas de 1566, sesión de 20 de febrero, uno de los procuradores formuló la petición de que se prohibiesen las corridas toros; fue discutida, y por mayoría se acordó la prohibición, pero faltaba el refrendo del rey, y Felipe II determinó que 'en cuanto al correr de dichos toros, esta es una muy antigua y general costumbre destos nuestros Reynos, y para la quitar será menester mirar más en ello, y así por agora, non conviene se haga novedad'. Los españoles, en su inmensa mayoría, quedaron sumamente reconocidos al monarca, y continuaron amenizando sus fiestas con el espectáculo taurino. Hubo, es cierto, quien a todo trance trabajó por la prohibición de las corridas, y primero el Concilio de Toledo y después el Papa San Pío V, decretaron su abolición. (...) Con relación al tiempo en que duraron estas gestiones en pro de la fiesta, se cuenta una curiosa anécdota:*

*Parece que llegaron al rey Felipe II infinitas lamentaciones de súbditos de todas categorías por la prohibición de la fiesta, y aunque sabían que el monarca distaba mucho de estar conforme con la decisión del Papa, si bien la acatase, como era natural, y que trabajara para ver de que Roma levantase el entredicho, temían que se prolongase el estado de cosas y en tanto no pudiesen amenizar sus fiestas con la diversión más de su agrado.*

*- Veamos -dijo el rey-, ¿qué prohíbe la Bula?*

*- Majestad -contestaron los nobles-, prohíbe se corran toros.*

*- Pues podeís divertirlos sin contrariar la decisión de Su Santidad.*

consciencia de la importancia que tiene el público espectador en las representaciones y acontecimientos relevantes para la sociedad o comunidad, sin embargo no deja de advertirse que dicho público expectante no se da cita única y exclusivamente por la *expectación*. Su presencia se debe también a un tipo de representación que nada tiene que ver con la *espectacularidad*. Los rituales religiosos, las entradas triunfales, los banquetes, las bodas reales, las procesiones, y demás eventos señalados para “darse a ver”, no requieren en el fondo más que la voluntad de la autoridad organizadora correspondiente para su formalización y ejecución exitosa<sup>8</sup>. En efecto, este particular punto de vista exige algo más que simple demostración, exhibición amigable. Por eso se pretende cuidar el hecho de que sea representación “para” y “a través de” el *público-espectáculo*, que es quien da sentido y justificación de lo *expectado*. De hecho, y aún cuando así se comprenda, el espectáculo no deja de tener la forma y función de “objeto” para la autoridad que lo promociona y que no cesa en “dar a ver”. Pero adviértase que nunca, -(o raras veces)-, es la autoridad misma la que se

---

- *¿Que haremos, entonces, Majestad?*

- *Algo muy sencillo: correr vacas.*

*Y es fama que vacas se corrieron durante no poco tiempo en los reinos del invicto rey católico don Felipe II de Austria*”. Extracto de Martínez Salvatierra (1965: 186-187).

Otro ejemplo no menos interesante y demostrativo es el documentado por N. Elias y E. Dunning (1992) sobre el desarrollo del fútbol en la Edad Media. Según las crónicas señaladas por los autores referidos, las autoridades no escamoteaban esfuerzos orientados a acabar definitivamente con los partidos de fútbol, entre otras razones porque casi siempre terminaban en derramamiento de sangre y destrozos públicos. “*La incapacidad de las autoridades para poner fin a todo esto se debió en gran parte al hecho de que la gente obtenía mucho placer en la emoción del juego, en el debilitamiento de las restricciones*”. (Ibid; 1992: 149).

8 “*El poder se va poniendo progresivamente en escena; también bajo su forma represiva, a la hora de las ejecuciones capitales, en el curso de las cuales la jerarquización social queda expuesta y el 'ejemplo' se convierte en espectáculo. La Edad Media culmina rica en manifestaciones públicas en las los poderosos figuran como personajes de una representación dramática que la sociedad se brinda a sí misma*” (Balandier; 1994: 37).



viene dando como espectáculo verdadero - aunque como bien sabemos aparezca también en calidad de sujeto sobre el cual recae la acción del "objeto".

Se encuentran, por tanto, múltiples dificultades para separar y poner lindes que permitan la clara diferenciación de los espectáculos a lo largo del tiempo. No obstante, se sabe ya que el origen se encuentra en la formalización de la *espectacularidad* como fin último y necesario para la existencia de la función-representación. Es prioritario, entonces, comenzar desbrozando distintas manifestaciones que, aún pasando por espectáculos desde un grueso punto de vista, a juicio propio no cumplen con los elementos o requisitos analíticos señalados.

En consecuencia, una primera y más superficial revisión lleva a la descalificación inmediata de aquellas acciones que aún no siendo destinadas a constituir un espectáculo, pudieran acabar constituyéndolo por causas ajenas al fin propuesto en un principio, y por tanto, insospechadas en lugar o momento alguno. Los motivos que sugieren descartar este tipo de espectáculos se desprenden por sí mismos, ya que no tienen ningún tipo de garantía para su reproducción y pervivencia en el tiempo, lo que implica en definitiva que de ninguna forma su carácter puntual y/o azaroso deje constancia histórica ni social de su existencia para el análisis y el estudio sociológico<sup>9</sup>.

Interesa también prescindir de otro gran grupo de manifestaciones espectáculo de las cuales tenemos noticias a lo largo de la historia y para

---

9 Aquí se hace referencia a diversos conatos de espectáculos que no han sido formalizados, y por tanto reconocidos con rigor y precisión por el público y la sociedad del momento.

muy distintas culturas. Son las referidas a escenificaciones oficiales "dadas a ver" donde la expectación gira en torno al oficiante y no al *público-espectáculo*<sup>10</sup>. Esta matización conviene mantenerla ya que demuestra que no son espectáculos en el sentido estricto que venimos distinguiendo, aunque pudieran considerarse o derivar como tales. La escena no se monta para y por el público, sino más bien para la autoridad que la domina y sobre la cual actúa. De forma que si el primero no existiera, la función no perdería por eso nada de los efectos y objetivos pretendidos. Ciertamente que una ritualización cualquiera, por ejemplo las procesiones religiosas o la representación litúrgica, son vistas también como espectáculos que incluso atraen una buena parte del turismo religioso o no. Sin embargo, como ritual, las procesiones o la liturgias religiosas no se dirigen a un público ni requieren de este para su efectividad o justificación. Como bien sabemos, el rito ya tiene una finalidad cumplida en su sola ejecución<sup>11</sup>. Por el contrario, algo muy distinto sucede con el teatro o el fútbol, funciones espectáculos que de no estar representadas para un espectador y por el espectador, no dejan de ser simples juegos, ensayos, calentamientos o preparaciones para la real y definitiva ejecución ante la cualificadora expectación.

No obstante, y al margen de las inconveniencias que pudieran argumentarse, es posible pensar que se pueden encontrar en estas escenificaciones oficiales un substrato para espectáculos que bien se adhieren, o simplemente acaban tomando autonomía propia por

---

10 Aquí la mención es para los rituales, sacrificios, donaciones públicas, ofrendas, etc..

11 En cuanto al rito *"su virtud proviene no sólo de que se haga de conformidad con una regla dada, sino también y fundamentalmente, de sí mismos. Por consiguiente, un rito tiene una verdadera eficacia material"*. (Mauss; 1970: 138).

ausencia de la autoridad que los creó y/o dejó de organizar<sup>12</sup>. En este sentido, es posible que tanto las representaciones mágicas como religiosas en toda su extensión fueran las precursoras de los espectáculos tal como hoy los conocemos y entendemos, y esto especialmente por dos motivos consonantes con lo que se viene argumentando. En primer lugar, por incidir estas representaciones sacras en la necesidad de "darse a ver" y abundar en lo sensible (especialmente en el caso de la magia tenemos constancia por estudios antropológicos de la importancia que tienen los gestos, las sensaciones, lo visible y lo tangible, en definitiva lo empírico)<sup>13</sup>. En segundo lugar, por encontrar en el comportamiento mágico-religioso la relevancia dominante de los sentimientos y creencias sociales coincidente con el hecho básico de la *especularidad*<sup>14</sup>. Por otro lado, no conviene olvidar las circunstancias de

---

12 En efecto, como argumentan estudiosos de los juegos y el folklore, los cantos, las charadas, las danzas, los juegos en su más amplia comprensión y escenificación, no son más que supervivencias de antiguos ritos o por el contrario un tipo de actividad universal cuya naturaleza lúdica es común también a determinadas "representaciones serias". (Huizinga; 1984). También nuestro mentor M. Mauss (1979) hace una referencia específica sobre ritos en los que no hay mago o personaje mediador. Son los ritos que *"se llevan a cabo en coro por todo un grupo. Estos ritos son religiosos sólo en parte, y por otra parte, aunque han dado lugar a culto, no se les ve aparecer bajo la forma de culto organizado. En ellos sólo se da una tonalidad religiosa; son propicios a que la religión nazca de ellos, pero todavía no ha nacido"* (íbid; 1979: 144).

13 M. Mauss (1979) explica la magia como representaciones y operaciones que, traducidas al lenguaje filosófico kantiano, tiene la fuerza de "juicios sintéticos a priori" los cuales requieren el apoyo sensible de la "demostración", del ritual, para su traducción a "juicios analíticos a posteriori". Apartándose de la teoría de simpatía, la conexión que establece M. Mauss entre mago y hechizado es sólo posible a través de la conexión de sus estados mentales que se hacen comunes en la representación escenificada. *"Excepto al final, el mago no hace nada que responda a los deseos de su cliente. Los dos estados, profundamente intensos, de los dos individuos sólo coinciden, en definitiva, en el momento de la prestidigitación, y en ese momento no hay una auténtica experiencia psicológica, ni de parte del mago, que no hace ninguna ilusión a este respecto, ni de parte de su cliente, ya que la pretendida experiencia de éste es sólo un error de percepción que no resistiría a la crítica"*. (íbid; 1979: 134).

14 Los rituales mágicos y religiosos *"son actos públicos bajo los cuales descansa una cierta mentalidad pública. Aunque el acto mágico ocurra en sólo una parte, todo un*

hallar con mucha frecuencia en los espectáculos (incluso en los actuales más aplaudidos) vinculaciones con lo sagrado tanto desde el punto de vista interpretativo, simbólico, como desde el puramente representacional y escenográfico<sup>15</sup>. Incluso abandonando una perspectiva desarrollista que determina lo mágico-religioso para la formación de los espectáculos, a la inversa también es posible encontrar curiosas correspondencias que no dejan de ser significativas; por ejemplo, la que señala Lévi-Strauss (1992) en El pensamiento salvaje, y en referencia a pasatiempos modernos como el fútbol, el cual, como

---

*medio social se siente ligado a él. En torno a ese acto se crea un círculo de espectadores apasionados que quedan inmóviles, absortos e hipnotizados por el espectáculo. Como el coro en el drama antiguo, se sienten tan actores como espectadores de la comedia mágica. Toda la sociedad está en un estado de esperanza y de preposición en la que todavía hoy vemos a los cazadores, pescadores y jugadores cuya superstición es legendaria" (Mauss; 1979: 141).*

---

Efectivamente, detrás de estos actos corre la noción de 'mana' que parece especialmente interesante tanto para la explicación del hecho mágico-religioso como para acceder a la comprensión formal de los espectáculos. La idea de 'mana' en Melanesia tiene un significado bien amplio de difícil acotación: "no es sólo una fuerza, un ser, una cualidad, un estado. Es decir, es a la vez una sustancia, un adjetivo y un verbo" (Ibid; 1979: 141). La complejidad de la noción y su naturaleza primitiva "nos impide hacer un análisis lógico de ella, hemos pues de contentarnos con descubrirla" (Ibid; 1979: 141). Y es en este desvelamiento complejo donde hallamos que en la idea de 'mana' se esconde también el sentimiento colectivo que produce el mecanismo de la especularidad, y que M. Mauss, bajo la forma de "observaciones colectivas", considera universal hasta el punto de que "en ningún sitio la masa haya permanecido inerte", a la vez que perpetuados hasta nuestros días los sentimientos que en ésta se producen "por la curiosidad impaciente de los mirones que se reúnen, en nuestras ferias, en torno a charlatanes, vendedores de panaceas" (Ibid; 1979: 145). En definitiva, el mecanismo especular aparece en la composición de la escena y/o comprensión mágica, y más importante aún, en su eficacia: "todo lo mágico es eficaz porque la esperanza de todo el grupo da una realidad alucinante a las imágenes que suscita la esperanza" (Ibid; 1979: 147).

15 Por ejemplo, es bien sabido para el caso del espectáculo taurino las interpretaciones mítico religiosas que se le atribuyen. Entre las múltiples conexiones manifestadas con el ritual litúrgico católico, posiblemente es el único espectáculo que en la historia de España se ha permitido realizar en el interior de una catedral. Para una idea de los vínculos establecidos entre la religiosidad española y los toros véase anecdótico capítulo dedicado a "La Fiesta" de Sánchez Drago (1983).

indica el célebre antropólogo, es utilizado por los *gahuku-gama* de Nueva Guinea como si de un ritual sagrado se tratara, lo mismo que los indios *fox* realizan con otros muchos juegos modernos y ajenos a su cultura.

No obstante, el hecho de encontrar paralelismos y solapamientos entre los hechos mágico-religiosos y los espectáculos más populares e incluso actuales, no permite aún reconocerlos en su origen. Queda aún por matizar, por si se dieran nuevos descartes, el conjunto de escenificaciones populares que comprende el folklore (danzas, cantos, juegos, mascaradas, etc.). Un amplio campo a explorar se abre ante el rico repertorio que encierra la vasta cultura tradicional y popular. Sin embargo, y al igual que sucede con las manifestaciones oficialistas, estas escenas y funciones deben ser alentadas por el público en base a la *espectacularidad* del fenómeno y constituirse ellas mismas en una formación diferenciada para sus propósitos. Es entonces cuando se advierte que la mayor parte de las manifestaciones folklóricas están a medio camino entre la tradición, más o menos ritualizada, y las expresiones más genuinas que son “dadas a ver”, y que preconizan el espectáculo institucionalizado tal como lo venimos reconociendo.

Las danzas, los cantos, las charadas y representaciones carnavalescas, los juegos, etc., deberán ante todo instituirse como funciones para ser expectadas, y por tanto, reconocidas por un *público-espectáculo* que participa en el escena pero no en la representación misma. El carácter formalista de dichos propósitos, a juicio propio, supone la transformación de las simples representaciones “dadas a ver” en expectativas que “esperan” y “tienen” que ser vistas por el público. Este pudiera ser el hecho básico que justifica también la necesidad de especializar o/y *profesionalizar* los espectáculos más populares. En tanto

en cuanto el objetivo fundamental es la *espectacularidad*, una concentración de fuerzas e intereses exige disposiciones claramente diferenciadoras de los elementos formadores. Es necesario por tanto manifestar la misma cosa, la misma función-representación, pero de manera diferente, es decir, renombrando y formalizando los papeles de actor y espectador como dos status distintos e inconfundibles para la participación.

Esto significa, junto a las apreciaciones anteriores, que a lo largo de la historia no se hayan producido realmente tantos espectáculos como a priori, y de forma superficial, se suponen. Los espectáculos, desde un punto de vista analítico, han tenido muchas oportunidades, históricamente hablando, para manifestarse en sociedad. Sin embargo se puede considerar que han sido pocos los espectáculos que han llegado a formalizarse institucionalmente. Las causas, quizás se puedan ir esbozando a lo largo de este estudio. No obstante, el objetivo más inmediato es reconocer algunos de los primeros espectáculos que se han ido dando en la historia de Occidente, ya que es ahí donde se tendrá que contextualizar los dos espectáculos que en este estudio se pretenden analizar en profundidad: *los toros* y *el fútbol*.

En primer lugar, hay que señalar que los orígenes de los espectáculos corren en paralelo a un proceso de secularización de la fiesta ritualizada donde la autoridad, -lo sacro y regio-, queda suprimida o relegada a un segundo plano por *lo lúdico* y *lo escénico*. Es más, pudiera ser interesante pensar que la propia disposición de *dar a ver* es un componente fundamental para la activación de dicho proceso y consecuentemente para el dominio creciente de la *espectacularidad* en el fenómeno representacional. De ahí posiblemente la recurrente

aversión, -y posterior reconsideración transigente-, que la clase político-religiosa ha manifestado por estos acontecimientos producto de la barbarie y la desatención canónica.

El espectáculo, por tanto, se abre a un espacio de libertad limitado por la recreación y el tiempo de ocio que anteriormente ocupaba el ritual y la presencia sagrada. Este proceso de secularización, -estrechamente unido al surgimiento de la ciudad y el comercio-, parece reconocerse como muy pronto en la Grecia clásica, si bien se manifiesta más claramente a lo largo del Imperio Romano. En realidad, y tal como se apunta para el conjunto de la cultura griega, Roma hereda gran parte de los acontecimientos públicos helenos como son los Juegos y el teatro. Tal como aparecen en el mundo clásico, ambas representaciones públicas mantienen fuertes vínculos con la religión y la política. Para el caso de los juegos griegos, la competición era un elemento principal que siempre estaba presente en los relatos mitológicos y las escenas rituales. Los juegos funerarios en honor a Patroclo, recreados en *La Iliada* y presididos por su promotor Aquiles, reafirma el carácter sagrado de las competiciones y habilidades escenificadas en público (Canto XXIII de *La Iliada*, 1981).

En cuanto a la tragedia griega, y si nos guiamos por la interpretación que Aristóteles da en la *Poética*, la línea definitoria entre espectáculo y ritual sagrado se hace más difusa e imperceptible, si cabe, de lo que a primera vista parece<sup>16</sup>. La tragedia griega, a pesar de su recurrencia a temas míticos divinos, así como su posible vinculación originaria al ritual religioso, es interpretada y revelada por la catarsis que

---

<sup>16</sup> También lo es en el campo de la política. La sociedad de la Grecia clásica no establece límites o marcas rigurosas entre el espacio sagrado y profano.

produce en el público que la contempla. Es ahí donde se pretende reconocer el espectáculo cívico y menos la obra ritual de corte religioso<sup>17</sup>. El esclarecimiento de la catarsis como fin último de la tragedia griega lleva a la prueba más directa de que nos hayamos ante un verdadero espectáculo. Esta idea se sostiene veladamente en la interpretación aristotélica de la misma tragedia. Según la filóloga M. Nussbaum (1995: 480):

*“Aristóteles piensa que la contemplación de cosas terribles y dignas de compasión, así como el miedo y la piedad que suscitan en nosotros, pueden servirnos para aprender algo importante sobre el bien humano”.*

Este propósito central de la tragedia tienen para el público un valor que bien puede relacionarse con el fin último de todo espectáculo. En concreto, una parte irracional y perceptiva que envuelve y dota de sentido el interés del público por el acontecimiento trágico. Siguiendo el análisis de M. Nussbaum (1995: 480):

*“Para Aristóteles, compasión y temor son fuentes de iluminación o clarificación, pues el agente, al reaccionar y prestar atención a sus reacciones, se conoce mejor así mismo en lo tocante a las inclinaciones y valores que motivan su reacción”*

---

17 Como señala Ana Iriarte (1996: 36), en el mundo griego “la línea divisoria entre el ámbito de la actividad política y de la práctica religiosa no estaba claramente trazada. De hecho entre ellos nunca se instaló una institución mediadora -un Estado paralelo- equivalente a lo que en nuestra cultura es la Iglesia”. Las Grandes Dionisicas y el teatro griego tienen un carácter patriótico a través del cual el demos “podía y debía ocuparse de introducir nuevos cultos en la ciudad, de castigar los crímenes de naturaleza religiosa, de reglamentar la organización de las fiestas o de supervisar la financiación de los cultos públicos” (ibid; 1996: 33).



Ahora bien, ese autoconocimiento no está relacionado, según interpreta la tradición platónica<sup>18</sup>, con el término *Kátharsis* visto como aprendizaje cognitivo. La *Kátharsis* como resultado de las experiencias que produce la tragedia es mucho más y mucho menos de lo que entiende la terminología platónica. Aristóteles incide en un interés del público por aprehender placenteramente las cosas por el hecho mismo de contemplar la cosa misma. Este comentario coincide plenamente con rasgos definitorios del espectáculo que ya hemos visto. Además, y tal como sigue argumentando M. Nussbaum (1995: 483), la derivación etimológica de la palabra "*Kátharsis*" remite a otras palabras de la misma familia como "*Kathairo*" y "*Katharós*", que tienen por lo común el significado primario de clarificar o limpiar el obstáculo que impide la transparencia y la intermediación psíquica más que física. Intermediación que por otro lado descansa en la compasión y el temor que "*son elementos de la percepción práctica correcta de nuestra situación*" (ibid; 1995: 483). Vemos entonces que si el peso de la tragedia se desplaza de los temas míticos al público es debido a un fenómeno (la catarsis) que se produce por el público y para el público a través del espectáculo.

En efecto, a pesar del ambiguo origen de este género literario emparentado con las grandes representaciones religiosas, un nuevo valor aparece añadido con el teatro griego: la *espectacularidad*. Precisamente la novedad se materializa en un cambio de sentido en la misma escena y con los mismos temas recurrentes por el ritual religioso. En síntesis, la transformación a la que se hace referencia es vista como una sutil alteración por la cual se invierte la escenificación humana para

---

18 Siguiendo a León Golden y sus distintos artículos sobre la tragedia griega, y referidos por M. Nussbaum (1995), la versión interpretativa platónica considera la catarsis como una "purificación" cognitiva y racional del alma.

los dioses a lo contrario, la escenificación divina para disfrute y recreación de los hombres. Con esta ruptura de sentido, la tragedia emerge como género literario, y sobre todo como un nuevo fenómeno social de eminente carácter cívico. En este sentido, por un lado, los mitos suponen una forma de representar situaciones concretas, políticas y religiosas<sup>19</sup> del pueblo griego frente a la injusta autoridad despótica que le domina; por otro, el ritual religioso se convierte bajo este pretexto en un verdadero espectáculo pues el tema central coincide reflexivamente con la propia realidad del pueblo griego. Ahora bien, no se agota esta interpretación sin antes recalcar la posible influencia que la tragedia griega tuvo para el espectáculo, y del espectáculo para el surgimiento y afianzamiento de la tragedia.

No por azar el origen etimológico de la palabra "*teatron*" significa el lugar desde el que se mira, y más tarde el público que mira. Aquel público que Aristóteles interpreta como público que mira aquello que nos clarifica lo que somos. La tragedia es por tanto un género que está plenamente *integrado* en el espectáculo teatral y en la relación que marca la *espectacularidad*. Tan integrado llega a estar que parecen confundirse ambas expresiones en una más general y abstracta elaborada por complejas caracterizaciones que hacen estallar hasta la misma base ritual-religiosa<sup>20</sup>. Sin embargo, avisados de esta complejidad, un gesto previo de análisis permite separar artificialmente la representación teatral de la tragedia misma que se representa. Precisamente, y no por casualidad, los vivos debates sostenidos en torno

---

19 Como señala A. Iriarte (1996: 33), la pretendida división entre política y religión en el pueblo griego es del todo forzada e inexacta.

20 Esta es la apreciación que Francisco R. Adrados entresaca de las diferentes teorías que ven en la tragedia un ritual religioso en torno a Dionisio (Iriarte; 1996).

al confuso origen de la tragedia griega<sup>21</sup> pasan por alto esta somera, pero clarificadora, diferenciación entre acto teatral (espectáculo) y obra literaria que da nombre e identidad al teatro griego. Para tranquilidad de todos, la posibilidad de entender la tragedia como parte del espectáculo teatral griego, y no al revés, disuelve y refuerza la idea de una tragedia que se hace a sí misma (Iriarte; 1996), y que se representa sin contradicción a través de acontecimientos sociales como los *coros líricos*, que actuaban en el contexto de fiestas ciudadanas y *"cualquier persona de la comunidad estaba lo suficientemente instruida como para formar parte de ellos"* (Íbid; 1996: 11). De esta forma se puede relacionar y entender con mayor coherencia la ambigüedad que trae de fondo el hecho representacional de la tragedia griega, es decir, la oposición y complementariedad, por ejemplo, de los dos dioses que se encuentran citados en el mismo espacio teatral griego: Dionisio y Apolo<sup>22</sup>. Pero principalmente, y este es un propósito más importante aún, puede ayudar a entender más fácilmente un espectáculo teatral que por obra de la tragedia deja de ser definitivamente un ritual religioso.

La cuestión ahora es arriesgar a ordenar espectáculo y función-representación, es decir, concebir, por ejemplo la existencia de una tragedia decididamente "apolínea" alojada simbióticamente en el interior de un teatro griego que es sin duda "dionisiaco". Sobre esta base, y sin

---

21 Se refiere aquí el intento de dar una respuesta definitiva al origen de la tragedia, especialmente aquellas explicaciones que tratan de vincularla al ditirambo y las que lo niegan y dan un origen a parte.

22 A diferencia de otros Olímpicos, Dioniso y Apolo comparte un lugar común en el santuario de Delfos y el teatro griego (Iriarte;1996). No obstante la coincidencia de identidades es más sorprendente puesto que se trata de dos dioses que representan polos simbólicos bien distintos entre sí. Apolo representa las normas cívicas, mientras Dionisio, inmerso en la ambigüedad, representa la barbarie y el desorden externo que rodea la ciudad.

entrar a debatir el grado de importancia de un término u otro, o lo que es igual, a qué divinidad debe más la tragedia y su relevancia en la sociedad griega, la simple separación ordenada de ambos contornos permite tomar a Dionisio como el verdadero artífice del espectáculo surgido de manos de la tragedia. Es Dionisio quien mejor simboliza el carácter del espectáculo tal como se viene formulando. La tragedia como espectáculo, y no como exclusivo y original género literario, es la que potencialmente invierte el mito, así como los valores y funciones que aparecen en la sociedad griega. Por obra de lo que Dionisio representa, la tragedia se convierte en un verdadero espectáculo cuyo contenido a la luz de la *espectacularidad* da a ver el *suceso conmoción* (acción) más que la idea conmovedora de la obra (simbolización). Es decir, cobra esa dimensión especular donde el pueblo griego puede verse reflejado, y a través de este espejo ejercitado en la crítica de un determinado orden que la tragedia representa.

Por tanto, el espectáculo parece ser potestad de Dionisio, y ciertos atributos de este heterodoxo olímpico dejan constancia simbólica del mismo fenómeno que él representa. Por ejemplo, no es circunstancial que a esta orgiástica y pasional divinidad se la represente tocada con una piel de animal salvaje (pantera). Bajo ella se muestra un carácter animal e instintivo que es a la vez cordial y doméstico. De él se sabe que es el único dios griego que se hace acompañar por un cortejo mixto cuyo rasgo más sobresaliente es la fraternidad lúdica y hedonista. Hombres y mujeres rodean y acompañan por igual a este dios de la confusión y la ambigüedad. Dionisio simboliza el orden y el desorden, lo externo e interno, la barbarie y la civilización, lo masculino y lo femenino, etc. Símbolo del éxtasis y la locura, el dios del vino gira en torno a la dispensa, la prodigalidad y la desmesura irracional. ¿Hay algún dios en el

Olimpo más idóneo para representar el fenómeno del espectáculo? Incluso a pesar de ser mostrado como uno solo, y bajo apariencia antropomórfica, la imagen de Dionisio es ambigua y sugiere también la intempestiva multitud. ¿No es la yedra, junto al vino, su otro gran atributo revelador?. ¿Y no es esa planta araliácea una excelente ejemplificación simbólica de la protección y la compañía, imagen que tiene además mil hojas o más de mil hombres?. Tras esta planta Dionisio coloniza el espacio ocupado sólidamente por la alteridad, cuerpos macizos por los cuales trepa, rodea, se pliega y perfila contornos dando *forma* a la misma forma. Sin duda, la figura alegórica de este dios podría ofrecernos muchos más elementos que rastrear para el espectáculo. Sin embargo, los mencionados valen para dar punto final a la idea de la tragedia griega como el primer espectáculo institucionalizado de occidente. A partir de aquí, el rastro del espectáculo toma diversas direcciones que es posible esbozar a través de un seguimiento global.

A medida que el estudioso avanza en el tiempo y se acerca a la antigua Roma, las manifestaciones públicas como la tragedia griega van tomando mayor presencia e identidad secular. De esta forma se encuentra reformulado en Roma espectáculos que recuerdan la tragedia y los Juegos Olímpicos. El mimo y la pantomima son claros ejemplos de importantes cambios sobre una base heredada de los helenos. En esencia, el mimo y la pantomima eran espectáculos derivados del teatro griego aunque profundamente transformados en cuanto a la manera de representar y adaptar las míticas obras de autores clásicos como las de Plauto y Terencio.

Una *popularización* de la Tragedia derivó con el tiempo en una *pantomima* desenfadada e irreverente de los elevados temas cantados por

los poetas griegos. Por otro lado, el mimo romano, la representación menor de la pantomima, era un teatro principalmente callejero y espontáneo que se venía escenificando por calles y plazas con un amplio y variado repertorio de canciones, malabarismos, ejercicios de destreza, etc., cuyo éxito tuvo mucho que ver con el creciente carácter popular que envuelve y distingue al teatro romano<sup>23</sup>.

Una transformación similar a la del teatro se produce en torno a los Juegos Olímpicos, los cuales se ven ampliados y reformulados por el popular circo romano que toma explícitamente por soberano al público espectador<sup>24</sup>. El espectáculo circense, aún siendo sufragado y ofrecido por el emperador o la clase política adinerada, en realidad, y desde un estricto punto de vista reivindicativo, era propiedad del público que no cesaba de constituirlo y perpetuarlo con su clamorosa presencia<sup>25</sup>. A estas alturas ya debería divisarse sin esfuerzo a ese *público-espectáculo* que tan cercano nos parece a todos hoy en día. Y así es. Sorprende, en tiempos tan distantes, tener noticias de hinchadas partidistas para

---

23 Para una idea sintética de las transformaciones del teatro clásico en un contexto social e histórico, es interesante la obra de J. Wesley Harris (1992).

24 De los juegos de gladiadores (*ludi gladiatorii*) se sabe que en un principio formaban parte de las honras fúnebres al igual que pudiera suceder entre los griegos con los juegos. No obstante, en Roma, a partir de los Siglos III y II (a. C.), lo que era una parte del ritual funerario se convirtió en espectáculo y afición desenfadada del pueblo. Véase al respecto la clarificadora y bien documentada obra de J. Gullén (1980).

25 La petición popular en lo referente a espectáculos en la sociedad romana parece ser moneda corriente. *"Las inscripciones, con un eufemismo transparente, dicen con frecuencia que unos espectáculos de gladiadores han sido ofrecidos por un magistrado 'a petición popular', postulante populo (en Minotauro, cuando un duuviro celebró su toma de posesión con su processus, o sea, su primera salida oficial, el pueblo quería también juegos en el anfiteatro); a menudo el pueblo exigía con aclamaciones que la curia eligiese para una magistratura a un rico que le concediera diversiones. Las peticiones no se detenían aquí: si un actor o un 'bestiario' había gustado, el pueblo podía exigir del numerario la emancipación de aquel saltimbanqui"* (Veyne; 1990: 232).

equipos y actores en la antigua Roma. Incluso es aún más llamativo el detalle de localizar al público en torno a distintivos neutros como son los colores, exactamente igual que en cualquier evento futbolístico actual. Por otro lado, no era desconocido para la época las peleas y destrozos callejeros entre las hinchadas de distintos bandos<sup>26</sup>, como tampoco era desconocida la crítica mordaz y sátira contra la autoridad civil y religiosa, actitud muy reconocida en aquella época y para aquella sociedad. Por este motivo se tiene conocimiento de frecuentes enfrentamientos entre la autoridad vigilante y reconocidos actores que fueron desterrados aunque muy aclamados por el público; hasta el punto, como señalan los cronistas, de producirse revueltas entre el pueblo para forzar la vuelta de lo que consideraban verdaderos *héroes romanos* (Wesley; 1992).

Por tanto, el teatro y el circo romano hasta el Siglo VI estará dominado por una clara orientación y estimulación popular que debe hacer pensar en la emancipación total de los espectáculos en occidente. No obstante, a partir de la fecha señalada, la promoción e institucionalización de este fenómeno social irá lentamente eclipsándose. En efecto, con el afianzamiento del cristianismo y las imparables oleadas barbaras, el circo romano será censurado y el teatro romano sólo pervivirá de forma popular hasta el Siglo X, momento a partir del cual será definitivamente *recluido* en el interior de los templos religiosos y en

---

26 De los juegos romanos, las carreras de carros parece ser el espectáculo que más pasiones y disputas provoca entre el público espectador. Como señala J. Guillen (1980), estos juegos son antiquísimos en Roma, producto de lo que en un principio era un desfile de caballos y mulas por delante del ara de Conso, que al hacerlo rápidamente se convirtió en una competición de carreras con carros (ibid; 1980: 369). Lo interesante es que la pasión que ejercían estas competiciones para el público romano, "no era precisamente por atención a los aurigas, o a los caballos, sino por las banderías o facciones formadas en torno a cuatro colores: rojo (*russala*), blanco (*albata*), azul (*ueneta*) y verde (*prasina*)....Y esta pasión suscito más de una vez en el circo verdaderas batallas campales entre los espectadores" (ibid; 1980: 369).

las poderosas cortes feudales, las únicas, como señala N. Elias, que podían atraer y mantener ostensiblemente un número importante de trovadores y juglares<sup>27</sup> en palacio. El realojo y/o reclusión del espectáculo en la Edad Media es por tanto el rasgo dominante para todo este confuso, y según ciertos historiadores oscuro periodo. La institucionalización del cristianismo y la fragmentación de las sociedades por la nueva organización política feudal supuso, si no la desaparición de los espectáculos, sí su sofocamiento y aletargamiento. A título particular, la reclusión formal del espectáculo en un ámbito sagrado o regio<sup>28</sup> hace que pierda una parte esencial de su presencia y significado más originario, es decir, la libre disposición del público espectador en lo *expectado*, requisito que se hace acompañar de una notable y principal expresión popular. Por el contrario, tanto la Iglesia como el Señor harán del espectáculo un "*medio exclusivo*" para sus propósitos o fines particulares<sup>29</sup>. De esta forma, sometido por la autoridad, el espectáculo en la alta Edad Media apenas tiene notoriedad institucional salvo dentro de la institución acogedora del mecenazgo. El teatro queda, circunscrito en lo religioso, para la representación y catequización de Los Evangelios en conventos e iglesias, o en su lugar, para expresión munífica del noble

---

27 "Los juglares van de castillo en castillo. Se trata de cantores, muy a menudo de bufones y de payasos en el sentido más simple del término. Como tales los encontramos en los castillos de los caballeros más modestos y de menos importancia. Pero a estos lugares acuden solamente las visitas ocasionales, pues no suele haber en ellos espacio ni interés y, a menudo, ni siquiera hay medios para alimentar y recompensar de modo duradero a un juglar. Espacio, medios e interés por mantener duraderamente a los juglares sólo se encuentra en las escasas cortes feudales grandes" (Elias; 1987: 317-318).

28 Como señala J. Huizinga (1990), las fiestas y los espectáculos en la Edad Media se encuentran por sistema dentro del recinto principesco: "...hasta entonces tan sólo las cortes de los príncipes habían estado en situación de organizar una fiesta popular" (ibid; 1990: 365).

29 Es la soberanía, es decir, la magnificencia que el propio señor o noble manifiesta a través de las artes y el pensamiento.



señor que gusta del alabo y hace girar en torno suyo la vida social y política de su reino. En cualquier caso, la tónica después del periodo clásico es un adormecimiento de los grandes espectáculos públicos hasta prácticamente el Siglo XIV, momento en el cual asistimos al renacimiento del teatro popular o lo que es igual, un tipo de teatro conocido especialmente en aquella época por interludios.

Al respecto varias son las hipótesis que se manejan a la hora de explicar el resurgir de un teatro profano (Oliva y Torres; 1994: 88). Entre ellas es oportuno destacar la idea de un teatro escolar inspirado en la comedia latina y adaptado libremente por los clérigos de la época. Más generalista es la hipótesis de un teatro profano derivado de la declamación mimada de los juglares. La figura del juglar, *hombre-espectáculo* en la Edad Media, fue en cierta forma la síntesis y conjugación de los espectáculos clásicos. El juglar, no sólo hacía mimo, sino que además cantaba, recitaba, domesticaba animales, ejecutaba acrobacias, etc. Su versatilidad y capacidad de acción bien pudiera haber sido un medio transmisor del virtuoso espectáculo profano. Por último, una tercera hipótesis habla del origen del teatro moderno en los desahogos espontáneos, e intencionadamente revelados, por los autores más audaces del teatro "*religioso*".

Por otro lado, aunque la descripción de un panorama pobre en noticias y referencias para la Edad Media es indicio de una seria limitación para los espectáculos, no quiere decir por ello que dejen de tener una importancia clave para la sociedad en su conjunto. El hecho de no reconocer espectáculos institucionalizados en la sociedad medieval no quiere decir que estos no existieran de forma marginal y difusa. Cuando se rastrean desde un punto de vista histórico espectáculos como

el "fútbol" o los toros, se constata antecedentes que aparecen en el periodo que tratamos. En la Edad Media hay espectáculos -o se debería decir "*prácticas espectáculo*"- que promueven disfrute y emociones entre la población durante los festejos. Sin embargo su falta de estructura e institucionalización impide considerarlas rigurosamente como tal. El espectáculo popular ocupaba los lugares que le eran permitidos, y no sin las displicencias de la autoridad religiosa y política. Es bien conocido que las iglesias eran utilizadas para representaciones que no eran exactamente religiosas. Los juegos de escarnio y la fiesta del obispillo de la cual tenemos documentos en Cataluña desde el siglo XIII, y en Castilla desde el Siglo XIV, así lo atestiguan. Los primeros, por ejemplo, trataban de divertir con canciones lascivas, burlas o sermones grotescos que tenían normalmente la parodia de la misma autoridad que los acogía.

Un estudio de G. Balandier (1994) sobre las representaciones está repleto de referencias y valiosas apreciaciones sobre escenificaciones burlescas escenificadas en la Edad Media. Representaciones públicas que tenían como seña de identidad la "inversión del orden ritual". El personaje de bufón es ampliamente tratado y es a la vez representativo del reconocimiento y beneplácito que halla el poder para controlar un fenómeno, el espectáculo, que en esencia no admite manipulación interna. La Iglesia, como el Rey, no es ajena a esta instrumentalización certera. Ante la pregunta de ¿por qué las autoridades permitían estas irreverentes representaciones populares?, las respuestas han sido siempre y sintéticamente las mismas: la costumbre de asociar lo sagrado y la ley con la subversión ceremonial, la resolución ambigua y tolerante que alivia la tensión del orden social vigente, y la liberación controlada

(manipulada) del relajamiento y oposición ante la autoridad<sup>30</sup>. Sin embargo, atenerse única y exclusivamente a la función-representación hace que el estudioso se tropiece con acontecimientos que si no contradicen la “manipulación” principesca, sí por lo menos la posicionan en un lugar marginal y/o secundario. Nuestro mentor G. Balandier así lo refiere de Le Roy Ladurie y su trabajo sobre el Carnaval de Romans en 1580, que desembocó en un trágico estallido de violencia y desorden:

*“Todo debía concurrir en la liberación festiva y en las expulsión simbólica de los males de la ciudad, cuya realización última quedaba asegurada mediante el proceso de eliminación del pelele carnavalesco. Pero el furor campesino se extendió por toda la campiña romanesca y el descontento de los artesanos agitó la ciudad; los juegos de invierno, luego el Carnaval de febrero de 1580, se convirtieron en Fronda, enseguida en revuelta y en ofensiva represora. La terapia festiva falló y se produjo el enfrentamiento entre plebeyos y burgueses”* (Balandier; 1994: 100).

Eso que Le Roy Ladurie, en palabras de G. Balandier, denota confusamente como “imaginario colectivo”, y que deja entre ver como mucho más que la función representación, es lo en un determinado momento supedita y desplaza al poder. Lo que hizo del carnaval un espectáculo carnavalesco, es decir, un carnaval del pueblo para el pueblo:

*“Los notables por medio de su propio <<reinado>>, respondieron, intentando mantener la función del Carnaval: sacar a*

---

30 De estos y otros indicios pueden sacarse argumentos para prestar mayor atención al fenómeno que la misma representación quiere ocultar.

*flote lo absurdo y lo cómico a través de la puesta al revés de la sociedad, diluir las subversiones en los ritos en las manifestaciones festivas. Pero nada sucedió según lo acostumbrado y los resultados habrían de resultar trágicos” (Íbid; 1994: 101).*

Al margen de este inciso, sólo a partir del siglo XVI se da un definitivo despertar de los espectáculos populares. El teatro será uno de los primeros en re-constituirse y formalizarse de nuevo, si bien con una estructura interna y un reconocimiento por el público muy distinto del conocido en la actualidad. El teatro de la época isabelina, teatro profano por definición, es reconstruido por los historiadores como un teatro con status de empresa privada, absolutamente popular y afín a los temas y representaciones políticas y eróticas del momento.

No obstante, lo interesante del espectáculo teatral isabelino es lo que posteriormente se ha perdido con las innovaciones de la época barroca. En efecto, el teatro del Siglo XVI tiene más parecido con el teatro romano que con el teatro clásico actual. Curiosamente, tanto la representación como el público responden en constitución y funcionamiento al grupo de espectáculos gestuales como son *los toros* o el *fútbol*. Se sabe que el escenario era un lugar donde actores y espectadores estaban muy próximos creando fácilmente la sensación de “comunidad” (Oliva y Torres; 1994: 149). Los propios espectadores entraban e incluso suplantaban con sus intervenciones apasionadas las interpretaciones de los actores, los cuales se veían juzgados e imprecados por un público irreverente hasta el punto de producirse revueltas e interrumpir definitivamente la obra representada. El teatro español del Siglo XVI llegó incluso a introducir en las corralas o casas de comedias autoridades “con el fin de poder controlar los excesos

*denunciados. En principio eran los alcaldes quienes se sentaban en el mismo escenario para dominar la situación. Luego pasaron a los alojeros, y, más tarde, funcionarios públicos intervenían en los teatros ante la situaciones que se producían"*(ibid; 1994: 149).

Estas características referidas y la simultaneidad de las acciones representadas, hacían del teatro un verdadero espectáculo donde las gentes iban ante todo a divertirse sin mayores propósitos o particularidades. No obstante, el teatro no fue el único espectáculo recuperado después del silencioso "*internamiento*" en la letárgica Edad Media. Paralelo al teatro, otros espectáculos fueron tomando cuerpo para constituirse formalmente a lo largo del Siglo XVII y XVIII. El caso de *los toros* y del *circo* son de los más significativos. Incluso a partir de la Revolución Industrial, otros espectáculos irán gestándose, aunque todos ellos cumplirán los requisitos que hasta aquí se ha venido contrastando para los distintos periodos y momentos históricos.

En síntesis, y para concluir este apartado dedicado al origen y desarrollo de los espectáculos, la relevancia que estos fenómenos han cobrado para la sociedad, y por tanto para su aceptación y manifestación a lo largo del tiempo, se resume teóricamente, y desde un punto de vista histórico, en tres grandes cortes o periodos: El primero informa veladamente de un espectáculo que ha ido tomando diferenciación y autonomía en la misma escena representada. El inicio coincide con el momento *prehistórico* donde el espectador y el actor son la misma y única cosa. El segundo corte incide en la escena representada, la cual sufre un proceso de secularización donde el espectador se distancia de la esfera político-religiosa hasta la total emancipación y autonomía de su papel frente a la función representada. Y tercero, el corte último que nos

avisa de la definitiva formalización y organización de las estructuras y funciones sociales de los espectáculos como empresa moderna.

### 3.3.- La función social de los espectáculos

La propuesta de este apartado es abordar las funciones que cumplen los espectáculos en la sociedad. El hecho de atribuir sentidos o fines a los espectáculos exige, por otro lado, que se expliciten ordenadamente desde dónde se comprenden e interrogan. Por tanto, nuestro interés previo se centra en reconocer enfoques teóricos según para quién o para qué se justifica el espectáculo, y cuáles son las funciones que se derivan. De esta forma se demuestra que los espectáculos responden doblemente tanto a los propósitos del *público-espectáculo* como a los de la autoridad que los permite y mantiene (organiza) en la sociedad. Ambos lugares constitutivos de fines específicos tienen en común la idea principal de encontrar en el fenómeno algún tipo de *utilidad manipulativa*. En efecto, el carácter interpretativo y abierto de las *representaciones-espectáculo* supone a su vez que el fenómeno espectáculo sea más un “*medio*” que un “*fin*” en sí mismo. Sin embargo, es posible que esta concepción sea errónea por no tener en cuenta lo que realmente aporta el espectáculo, es decir, la expresión crítica y opuesta a cualquier tipo de mediación utilitaria. Ciertamente que los espectáculos tienen una *utilidad* más pretendida que real, pero es necesario remarcar una vez más que dicha utilidad manipuladora se asienta sobre la presencia de lo inmediato y del instante que sistemáticamente la niega.

Esta es la idea que resalta cuando se hace referencia en el capítulo anterior al carácter existencial de los espectáculos, es decir, la concepción por la cual el espectáculo es un “*ver*” y un “*saber*” por tener sabido o visto; o lo que es igual, el efecto del *instante pleno* que pospone o reduce a un segundo lugar el desarrollo mediador del pensamiento. Por tanto, el carácter instantáneo de los espectáculos es una constante que no desaparece por la interpretación o la mediación manipulativa. Al contrario, porque es opuesto a las mediaciones, y su sentido comienza y acaba en la falta de utilidad y revelador desconocimiento conceptual de lo acontecido, el espectáculo es objeto en mayor medida de re-interpretaciones y manipulaciones al margen de su profundo y originario sentido.

Por este motivo esta propuesta no se va a limitar a dar una variopinta y extensa lista de funciones ampliamente reconocidas. El objetivo adicional de este apartado es aportar elementos críticos que remitan a la singularidad de una función que relega o asume sin contradicción las múltiples e interesadas manipulaciones asumidas por el espectáculo. Cada función que se describa es, por tanto, un ejemplo de manipulación y/o de revelación en el sentido de aportar claves (incoherencias) que ponen entredicho la misma confusión y el límite de su actuación.

### **3.3.1.- Funciones político-sociales de los espectáculos**

Desde la óptica de la autoridad, los espectáculos han tenido una función principalmente política y económica. Se han manipulado con fines externos, ajenos al propio fenómeno, a pesar de la incompreensión

que han demostrado las instancias manipuladoras sobre el fenómeno en sí. El espectáculo cumple así funciones cuyo fin último es la ocultación y/o demostración desplazada de las situaciones o conflictos políticos y sociales. Veamos algunas de estas funciones.

#### **3.3.1.1.- Función de control del afecto y reconocimiento político de las masas:**

Quizás el ejemplo más claro de la historia se localiza en la Roma Clásica. *"Pan y circo"* fue la expresión que con mayor exactitud, incluso como tópico actual, ha definido la compraventa de favores y conformidades del pueblo a cambio de espectáculos para su distracción. Hay abundantes referencias históricas que ejemplifican la práctica común del contrato entre dirigentes y dirigidos a través de *"dones"* en forma de espectáculos y diversiones. La gestión del espectáculo por la autoridad o el poder es un modo explícito de convenio con los subordinados para ganar y mantener su confianza y sus afectos.

Esta presentación del espectáculo como *"don"* aparece en las sociedades pre-industriales como un gesto a través del cual se demuestra la intención munífica del donador; como contrapartida, a su vez el donador consigue el reconocimiento social y político de los que han sido objeto de la donación. Este tipo de intercambios asimétricos promueven y obliga a los que intervienen a una espiral de reconocimiento y producción continua sobre la cual es posible asentar la relación social (Mauss; 1979).



Visto de esta manera, el espectáculo se transforma en una especie de “*potlatch*” por medio del cual se afianzan obligaciones y deberes que expresan por encima de todo el vínculo social y político. La exigencia de espectáculos como un derecho, y la costumbre de promocionarlos como una obligación, es parte de las relaciones políticas que mantiene la clase dirigente con la clase dirigida. No obstante, es oportuno señalar una vez más, que este *contrato* lejos de simplificar las relaciones entre ambas partes, a juicio particular las complica y hace más esquivas, aunque sólo sea porque nada sabe o tiene que saber el donador de lo que está donando.

En efecto, en la antigua Roma el pueblo aparece políticamente movilizado por lo afectivo y lo caprichoso tal como las masas y el populacho obran en función de deseos irracionales. Quizá las críticas hechas por doquier contra las manipulaciones de los espectáculos por las clases dirigentes no sean más que una forma confusa y desconcertante de señalar la paradoja que se crea.

Se refiere aquí al intercambio de legitimidad social y política por *algo* que se desconoce y queda desvinculado del poder que lo dona. Ahora bien, esa donación no es un simple objeto como se pretende, no es sólo mediación o pretexto para establecer vínculo político, es mucho más, es también lo que escapa al control del poder sobre la masa y al mismo tiempo lo que le obliga a actuar en el más absoluto desconocimiento. Es ahí donde se silencia la función política manipulativa del espectáculo, y donde se sustenta una función supletoria que es la función de expreso *control afectivo* e irracional sobre el público que los alimenta.

### **3.3.3.2.- Función de desviación de la atención sobre los asuntos políticos y sociales:**

Otra forma manipulativa de los espectáculos es la que tiene como objeto ocultar o desviar la atención pública sobre determinados acontecimientos sociales o políticos. A diferencia del tópico *“pan y circo”* visto más arriba, esta función no entra a formar parte de la esfera política más que en momentos puntuales y como recurso complementario a las maniobras de una clase dominante. Un estudio tan sugerente como bien documentado del historiador D. Shaw (1987), apunta a una politización del espectáculo futbolístico cuando los medios de comunicación franquistas diferían eventos deportivos con la intención de mantener las miradas del público fuera de determinados asuntos sociales y políticos. La propia concepción de los espectáculos como *“droga social”* responde a esta mediación, manipulación, por instancias del poder vigente. Tal como sucediera con la religión para la teoría marxista, los espectáculos son una forma más de expresar el opio que consume el pueblo. Secularizados, y normalizados, los espectáculos siguen manteniendo *la propiedad evasiva*, alienadora, que caracteriza a las distintas drogas, y cuyo fin es el de enajenar de la realidad al individuo. No obstante, y en tanto se haga referencia a las funciones de los espectáculos desde la instancia manipuladora, el verdadero propósito externo es, -como cabe interpretar desde la teoría marxista-, construir un paraíso artificial donde mantener doblegada la conciencia crítica de los individuos; es decir, la desviación de las esperanzas y temores de los espectadores al mundo sucedáneo de la imaginación y la recreación. Los espectáculos, por tanto, estarían según el marco conceptual marxista, dentro de la superestructura como un elemento más junto con el derecho, el arte, la religión y la política, para la reproducción y mantenimiento de la

estructura económica capitalista. Su existencia es ideológica, y por tanto su fin es servir a la clase dominante que está en el poder. Así se contempla también el espacio de ocio y el tiempo libre donde los espectáculos se producen. El tiempo libre, tal como apuntó en su momento uno de los más destacados representantes de la Escuela de Frankfurt, T. Adorno (1973: 56), es una ironía. Para el insigne filósofo y sociólogo, la ocupación del tiempo libre (piénsese hobbies, turismo o espectáculos, etc.) no deja de relacionarse con *“el esquema de conducta típico burgués”* por el cual en el trabajo hay que concentrarse y no distraerse según las normas del trabajo asalariado. Sólo así es coherente un espacio artificial dedicado al tiempo libre (espectáculos) donde la ausencia de trabajo y la necesidad de ocio y distracción es por motivos de conseguir un mejor rendimiento del trabajador.

Ahora bien, retomando otra posible interpretación del espectáculo como “droga social”<sup>31</sup>, su pretendida utilidad se pierde en la medida en que trata de evitar y oponerse al mismo orden manipulador. El espectáculo deja de ser un medio para pasar a ser un fin en sí mismo donde el espectador encuentra una protección frente a un entorno violento y opresor. En este caso no hay realmente sustitución de una realidad por otra, es decir, alienación manipuladora a través del espectáculo. Más bien lo que aparece es un mundo paralelo que permite y garantiza a los individuos soportar la realidad hostil que los asedia.

Esta versión interpretativa de la droga en general, y del espectáculo en particular, difiere de la comúnmente aceptada y diferida por el enfoque culpabilizador de la misma. No obstante, lo que delata y

---

31 Aquella que ve la droga como un laúdano dulcificador de horrores, es decir, como un medio para soportar el dolor.

pone de relieve una versión más crítica es el propósito de denuncia y resistencia al orden impuesto, es decir, la autonomía y responsabilidad que entraña cualquier drogadicción. Esta visión apunta a una función de los espectáculos que escapa de la manipulación, y que abre otra perspectiva en relación con la interpretación combativa que pone todo su acento en el repliegue y defensa placentera frente al exterior.

### **3.3.3.3.- Función económica de los espectáculos**

Los espectáculos son, desde la función que se aborda, *"consumos"*. En las sociedades se dan fiestas y espectáculos como consumos que salen de la estricta esfera personal y/o privada. Los espectáculos como objeto del consumo responden en su totalidad al *"gasto"* de un excedente que las sociedades o comunidades acumulan periódicamente. El propio espacio de ocio y recreación donde se inscriben es en sí mismo un espacio para consumir el exceso de producción, de trabajo y de preocupaciones que el hombre contrae en la vida diaria. En este contexto, y siguiendo a G. Bataille (1987), el espectáculo como *"excedente"* puede ser consumido *"productiva"* o *"improductivamente"*. Las sociedades primitivas y pre-industriales consumen espectáculo bajo criterios de improductividad, es decir, eran ofrecidos como un *"gasto"* cuyo fin no era otro más que el derroche para distraer y agasajar al público. El espectáculo tiene entonces un carácter de *"potlatch"* del cual ya se ha hecho mención en un apartado anterior.

Hasta la aparición de una economía de mercado, los espectáculos no responden realmente a criterios productivistas. Sólo a partir de entonces comienzan a mostrar una función estrictamente económica. Por

ejemplo, y para el caso del teatro, sólo a partir del Siglo XVI la representación de obras teatrales aparecen como verdaderos negocios a explotar por la empresa capitalista. El *Globe*, famoso teatro inglés donde se pusieron en rodaje las no menos famosas obras de W. Shakespeare, se anuncia como uno de los primeros espectáculos sufragados en su totalidad por el público asistente. Para el caso español, las Cofradías o Hermandades fueron los más directos precedentes del empresario teatral moderno. Hasta 1575 el interés por el teatro en España es bastante incierto. Sólo a partir de la recuperación de lugares estables y propios para el desarrollo y comercialización de las obras teatrales -corralas o casas de comedias- la afición se consolida (Oliva y Torres; 1994). En este sentido, se podría decir que la dimensión económica del espectáculo fue una de las causas de su mantenimiento y formalización en la época moderna. No obstante, el espectáculo como negocio sólo alcanza una dimensión económica relevante con la sociedad industrial y la sociedad de consumo de masas que implica y complejiza en extremo las relaciones entre espectáculo y su consumo. La mercantilización de un espectáculo como el deportivo, por ejemplo, se extiende por lo menos en cuatro niveles según J-M. Brohm (1993):

- La creación de una industria de productos, bienes y servicios deportivos (turismo, mercado de equipamientos, etc.).
- El desarrollo del deporte espectáculo como base publicitaria.
- El reporte de los ingresos de los ciudadanos (en particular de la clase obrera) que engrosan la caja de los estadios.

- La reporte de los ingresos por medio de los ciudadanos del juego y las apuestas deportivas (PMU, las quinielas, etc.).

Por tanto, la estandarización y masificación del consumo hace de los espectáculos un fenómeno económico y social de enormes proporciones. Tanto que en casos como el deporte su práctica masiva y su desarrollo posterior está relacionado con el previo desarrollo mercantil de determinados espectáculos, -especialmente del fútbol-, que ayudaron a darles vida y propagarlos por todo el mundo. Llama la atención para el caso español la paradoja de la práctica futbolística durante la dictadura. Si se sigue el estudio de D. Shaw (1987: 78) *"las oportunidades que tuvo el español medio de practicar un deporte se las brinda, no la D.N.D. falangista, sino la iniciativa privada como resultado del enorme éxito del fútbol como espectáculo pasivo"*. Esta es la misma idea que sostiene P. Bourdieu (1993) cuando señala sintéticamente que el deporte, originario de juegos populares, retorna al pueblo en forma de *"espectáculos producidos para el pueblo"*.

En efecto, el "retorno" del espectáculo como empresa comercial sólo advierte de una función apropiadora contraria a cualquier presupuesto económico mercantil. Más que ninguna otra función de los espectáculos, la económica es un añadido ajeno al fenómeno que tratamos. Incluso en atención al desbordamiento económico de energías y esfuerzos, el espectáculo en esencia es lo más contrario al principio rector de la economía capitalista que se funda en la escasez. Por tanto, no queda más que concluir que la función económica remite, como las anteriores funciones, a otro espacio donde el espectáculo amplía su eficacia por medios externos a él.

#### **3.3.3.4.- Función formativa y socializadora de los espectáculos:**

Esta función ha sido recogida con gran detenimiento por estudios actuales sobre medios de comunicación de masas. Sin entrar en los distintos tipos de abordajes y resultados conseguidos en este campo de la comunicación, la función socializadora y formativa de los espectáculos se hace patente por presentar modelos y pautas de conducta con el fin de transmitir e inculcar valores culturales a los espectadores. En este sentido, estudios como el de M. Delgado Ruiz (1986), presentan el espectáculo taurino como agente socializador y de integración social de la juventud rural masculina.

Desde la óptica de un *"materialismo cultural"*, E. Gil Calvo (1989) argumenta también una función formativa de *"las corridas"* por comunicar alguna información práctica al espectador acerca de su adaptación más eficiente y racional. De ahí que las corridas de toros, institucionalizadas en el periodo de la Ilustración, puedan llegar a representar y formar en la lucha victoriosa de la razón humana enfrentada a fuerzas naturales incontroladas mucho más poderosas. En el ámbito de lo lúdico y estrechamente relacionado con los espectáculos más populares, J. Huizinga vislumbra en los juegos expectados modelos conductuales que obligan a los individuos a aceptar incondicionalmente las normas impuestas por ellos. Jugar y visionar los juegos presupone para su existencia y cumplimiento un acatamiento de las normas y directrices organizativas estrechamente relacionadas con la introyección de otras realidades y personajes externos al individuo. Como muy bien supo ver M. Mead (1962), el juego es una forma de dar paso al *"otro generalizado"*, es decir, de formar a la persona en el complejo entramado de las relaciones entre carácter y cultura. En una línea paralela, los

estudios emprendidos por N. Elias (1992) sugieren que determinados juegos que fueron y son actualmente expectados, son la constatación de la evolución y control de los impulsos violentos generados por el hombre en la sociedad. La teoría “desarrollista” de N. Elias (1987) contribuye a reconsiderar las tensiones que produce el ocio como únicamente negativas o malas. Desde el punto de vista del sociólogo alemán, los deportes espectáculos reflejan el proceso de civilización de las sociedades y sus instituciones:

*“En las sociedades industriales avanzadas, las actividades recreativas constituyen un reducto en el que, con aprobación social, puede expresarse en público un moderado nivel de emoción o emociones. No podemos entender el carácter específico y las funciones concretas del ocio en estas sociedades si no nos damos cuenta de que, en general, el nivel de control de las emociones tanto en la vida pública como privada se ha elevado con respecto al de las sociedades menos diferenciadas. Por medio de los acontecimientos recreativos, en particular los de la clase mimética, nuestra sociedad cubre la necesidad de experimentar el desbordamiento de las emociones fuertes en público - proporcionando una liberación que no perturba ni pone en peligro el relativo orden de la vida social, cosa que si podría hacer una autentica tensión emocional de tipo serio” (Elias y Dunning;1992: 85).*

En este sentido, los espectáculos son “agentes” socializadores cuyo cometido es el de filtrar y mediatizar los impulsos o emociones irracionales experimentados grupalmente en la sociedad. Dado que las tensiones mayores y “más peligrosas” son las generadas en condiciones



de colectividades masificadas, el espectáculo ocupa un lugar dominante para el “control interno” de las fuerzas violentas o anti-sociales. Tal como viene a reforzar una teoría de la socialización, el propósito de interiorizar determinados contenidos culturales en contextos determinados, supone controlar de manera segura y económica expresiones instintivas fruto de relaciones humanas que poco o nada tendrían de social.

En definitiva, vía los espectáculos se producen interiorizaciones de la cultura y de la estructura social donde se recrean. Sin embargo, el sesgo fundamental es socializar al sujeto en lo que el mismo espectáculo promueve. En cuanto *agente socializador*, el espectáculo socializa en una doble dimensión donde tan importante es el acontecimiento espectáculo (la presencia de público y su *expectación*) como la función representada (lo que aparece *expectado* por el público espectador).

Lo interesante desde nuestro punto de vista es que lo segundo no puede ser sin mediación y correspondencia con lo primero. La representación *expectada* socializa porque previamente la inscribimos en un contexto de *expectación*, que es lo mismo que decir en un contexto como la colectividad o la misma sociedad descubriéndose a sí misma a través de la representación. En este sentido, es posible que la *expectación* genere esa *curiosidad social* anterior a la interiorización del contenido socializador. Sin duda alguna la *expectación* ejerce un filtro importante para la representación *expectada*. No es lo mismo un programa de televisión que el *espectáculo del programa televisivo* referido. Pensar que uno socializa de igual forma que el otro, siendo ambos programas iguales, posiblemente sea un error de partida a la luz de este estudio. Lo vemos más claramente en los niños y su relación particular con uno de los agentes y contenidos de la socialización más

atendidos por ellos: los cuentos. Las historias contadas socializan introyectando diversos contenidos culturales y sociales, pero el *espectáculo de un cuento* crea en ellos la sensación de aceptar y validar socialmente la curiosidad por el cuento en general, o determinados acontecimientos en especial. De esta forma, el espectáculo del cuento de Caperucita Roja es, si se nos permite, “*cuando este personaje es enfrentado al lobo*”. Este podría ser el cuento de Caperucita Roja en clave de espectáculo, es decir, lo que el niño ve a través de la *espectacularidad* de la cual participan otros niños o personas, cuando gritan y avisan todos juntos a Caperucita del peligro que corre con la inadvertida presencia del lobo. El resto del cuento se organiza en torno a este momento de *expectación* articulador de tensiones y ritmos grupales. El hipotético encuentro con el lobo, el peligroso paseo por el bosque, la merienda de la abuelita, en definitiva todo el argumento lógico para contar y representar el cuento, queda desde el espectáculo como un tipo de expectación por la cual no sólo se socializa el espectador, sino que también se comprende e interioriza el mismo proceso de socialización<sup>32</sup>.

### **3.3.3.5.- Función reivindicativa de los espectáculos**

Por la neutralidad del contexto festivo y lúdico donde se promocionan los espectáculos, la función reivindicativa ha sido y sigue siendo una de las funciones dominantes junto con la función opuesta de “*control*” del poder. Dado que los espectáculos se prestan sin dificultades a la mediación o manipulación externa, no es sorprendente la

---

32 Se advierte aquí el atisbo de romper con la concepción paradójica de una socialización que se socializa a sí misma. El proceso de socialización remite sin remedio a un proceso o mecanismo paradójico externo que explique el funcionamiento del proceso socializador.

posibilidad de encontrar funciones contrapuestas, incluso simultáneas en el mismo fenómeno. El caso del espectáculo futbolístico en el franquismo, por poner un ejemplo cercano a nuestro objeto de estudio, es en sí mismo paradójico y contradictorio.

Aunque el fútbol servía a la clase política dirigente como medio para reavivar los valores patrióticos ensalzados por el régimen, para determinados equipos identificados con la periferia, (Club de Fútbol Barcelona, Club Atlético de Bilbao), el espectáculo futbolístico supuso simultáneamente la demostración de las ansias nacionalistas y “reivindicación solapada” frente a la política represora y centralista que una gran parte de españoles sufrían por aquella época (Shaw;1987).

De forma semejante, la antigua Roma ofrecía a través del mimo romano una forma popular de crítica social despiadada. Son conocidos los esfuerzos que hicieron las autoridades romanas para corregir este espectáculo doblegando a los que fueron actores muy queridos por el vulgo. Para el caso que tratamos, el espectáculo fue el lugar idóneo donde la chanza y la burla se llegó a ensalzar hasta el punto de la idealización. Para bien o para mal, todo en el espectáculo es motivo de escarnio, y por tanto, lugar preferente donde dar cobijo a las actitudes inconformistas de los distintos pareceres sociales. La reivindicación es parte central del espectáculo por obligar entre otras cosas a traer con él la crítica más o menos abierta en sociedad. Y en este sentido, la reivindicación principal que se puede hallar, quizá no sea la facultad de poner en entredicho muchos aspectos de la vida social, especialmente aquellos que por su importancia y/o dificultad requieren para su manifestación un tratamiento particular. Quizá la reivindicación que solapadamente queda manifiesta a través del espectáculo, y que engloba

a cualquier tipo de reivindicación marginal, es la que critica toda mediación o instrumentalización. En efecto, si algo reivindica sobradamente el espectáculo es el derecho a proyectar y opinar libremente en un espacio permisivo e igualitario. En este sentido se le atribuye una función reivindicadora que se desmarca y combate cualquier tipo de apropiación o limitación de la palabra o la opinión.

### **3.3.2.- Funciones psicosociales de los espectáculos**

Desde la óptica del público, las funciones manipulativas de los espectáculos tienen que ver con algún tipo de alienación o suspensión de la *"realidad"* en la que necesariamente se encuentra el individuo. Por tanto, las funciones que se señalan responden a una situación externa pero resuelta internamente por el público espectador. En la medida que el espectáculo es una mediación para los individuos que componen el público, las funciones que desarrollan son de tipo psicosocial. Los individuos los frecuentan y utilizan con fines personalistas y/o grupalistas, y siempre desde una vertiente emocional o pasional, quizá inconsciente, por cuanto de *"irracional"* hay en la forma de expresar y delimitar objetivamente estas funciones y las experiencias que transmiten.

#### **3.3.2.1.- Función catártica de los espectáculos**

Señala Aristóteles (1972) en la Poética que la finalidad de la tragedia griega es la *"catarsis"*. Este es el concepto que más debates e interpretaciones ha suscitado entre los estudiosos de la obra aristotélica. No obstante, para el filósofo la catarsis es conseguida por medio de la

“compasión” humana y del “temor” que producen en el hombre ciertos estados emotivos relacionados con su existencia. La emoción que los hombres experimentan ante el “*fatum*” del personaje trágico, así como el miedo a que ese “*fatum*”, inherente a la condición humana, pueda tocar también al espectador, hace que se produzcan identificaciones -mimesis- y sienta las mismas vicisitudes que el personaje de la tragedia.

En la medida que dicha identificación es *vivenciada* por el espectador, la catarsis lleva a cabo su función purificadora de temores y angustias en el hombre. Sólo entonces a través de la representación el hombre vivencia y resuelve en un plano imaginario situaciones preocupantes de la realidad que le rodea y le domina. El espectáculo, por tanto, es un medio de provocar y experimentar en el espectador las identificaciones pertinentes para la catarsis. Queda por ver si todo espectáculo reúne las características necesarias para una mediación como la descrita. En el caso del *fútbol* o *los toros*, el destino y la *tragedia* están singularmente recogidos en la configuración y presentación de los acontecimientos vividos por el público espectador. La incertidumbre y la suerte del personaje ante el destino caprichoso de la diosa Fortuna es una constante en toda representación agonística.

No obstante, no debe dejarse a tras una parte fundamental que la catarsis plantea. Aristóteles habla de una purificación como forma de conocer y experimentar el destino humano. Sin embargo, llama la atención que esa forma privilegiada de *conocimiento*, como ya se señaló en un apartado anterior referido a los primeros espectáculos en occidente, tenga en la actualidad un significado alejado del aristotélico. La acepción psicologicista del término catarsis se multiplica y desvirtúa en significados que tiene que ver más con el “*escapismo social*” (Cazorla

Prieto; 1979: 57), la *purga, vaciamiento y limpieza*, que con la idea imponente de que las cosas son conocidas porque así son manifiestas, y nada puede el hombre hacer contra ellas. Esta versión más filosófica es la que a propósito de la instrumentalización del espectáculo cede su lugar a la moderna versión manipuladora del sujeto o la sociedad donde se encuentra.

### **3.3.2.2.- Función de “válvula de escape”**

La función de válvula de escape es una de las más notorias y evidentes para los espectáculos. Su formulación, así como su significado tienen su origen en el contexto de tensiones y conflictos que atenazan al hombre moderno. Entre las represiones más destacadas se encuentra el grado de frustración e irritación que propina un poder cada vez más controlador y extensivo a los distintos ordenes de la vida diaria. “*Super-represión*”, como apunta H. Marcuse (1968), para definir el conflicto y tensiones que van más allá del desarrollo y preservación de la civilización. Es decir, un poder represor fruto de “*los grandes cambios tecnológicos*” (Íbid;1968:109) que inician nuevas formas de trabajo y de ocio, y que afectan así a todas las relaciones sociales.

En este contexto, el individuo genera comportamientos agresivos que son a su vez canalizados y satisfechos a través de medios prefijados directa o indirectamente para su descarga, y lo que es más importante, para su desculpabilización. Los espectáculos son parte de esos instrumentos a través de los cuales la persona da rienda suelta a la agresividad que la sociedad genera en ellas. Una agresividad que queda circunscrita al ámbito del espectáculo y su organización pública. El

fenómeno del *"vandalismo futbolístico"*, por ejemplo, expresa en su esencia la agresividad y el *"estrés"* transferido al juego y los resultados obtenidos por los jugadores. El propio contexto y el juego desarrollado pueden ser tomados como causas justificadoras de la agresividad instrumentalizada e irresponsable del público. De esta manera cierto grado de violencia es siempre permitida por su carácter de *"medio"* y no de *"fin"*. El espectáculo se hace *"responsable"* de la agresividad y así la llama a expresarse sin mayor reparo en el espectador, el cual lo instrumentaliza para tramitar su frustración a un lugar bajo control.

Sin embargo, no hay que olvidar las repercusiones que estos actos violentos ejercen para el resto de la sociedad. Efectivamente, el control que ejerce la *"válvula de escape"* es limitado e incluso ineficaz en cierto sentido.

Los límites de lo permitido se amplían y extienden por espacios y tiempos que no son los estrictamente recreados por y para el espectáculo. El adentro se confunde con el afuera, y los cauces canalizadores de tensión y violencia desbordan todo pronóstico. Si realmente el espectáculo funcionara como válvula, como espita de contención evacuadora, estos efectos inversos no tendrían ocasión de producirse. Por este motivo, la interpretación que se sugiere alternativa a esta función es la opuesta a la pretendida, es decir, la que plantea una acumulación de tensiones y energías sin otro fin que la misma *"condensación"* (Canetti; 1994) y presión acumulada hasta el límite de romper y anegar los alrededores del mismo núcleo espectáculo donde se recoge. La válvula es aquí un elemento más de la falta de finalidad instrumental que domina al espectáculo. La presión que genera la función válvula es la causa y no el efecto buscado para el espectáculo.

La idea es que lo que allí se produce, sea lo que sea, no tiene salida, o si se prefiere no tiene más utilidad, valor, que el mismo hecho de producirse y concentrarse, es decir, acumularse sin remedio hasta que en determinadas situaciones el mismo fenómeno “ explota”.

### 3.3.2.3.- Función místico-religiosa

Otra de las funciones que se le han atribuido directa o indirectamente a los espectáculos es su capacidad de funcionar como religión o experiencia místico-religiosa. En realidad esta función, vista la génesis y posterior desarrollo de los espectáculos, está contemplada implícitamente en su historia y esencia más primitiva. El espectáculo tiene su origen en los ritos religiosos y guarda con ellos un elemento común del cual queremos dar cuenta para abordar la función que se trata. Ese elemento es el papel que la colectividad y la “expectación” ha tenido para la formación de la experiencia religiosa.

E. Durkheim (1992: 32), en Las formas elementales de la vida religiosa habla de fenómenos religiosos que “no son insertables en ninguna religión determinada. Tales son los que constituyen materia de *folklore*”. Es lícito ampliar la presencia cuasi-religiosa de estos fenómenos a los espectáculos, especialmente aquellos que tienen su origen en juegos o representaciones populares folklóricas. El motivo de englobar como religiosas un conjunto de formas sociales que han perdido su carácter sagrado es que en ellas se mantiene la sociedad como fuente originaria de la experiencia religiosa. Aunque los espectáculos como tal no sean vistos y considerados en rigor como formaciones de tipo religioso, en su interior guardan el mismo elemento



común que identifica todo pensamiento y práctica religiosa en términos generales.

El espectáculo, al igual que la liturgia, promueve representaciones colectivas que expresan en definitiva realidades colectivas. La colectividad, su presencia bajo la forma espectáculo, tiene potencialmente la misma facultad de arropar y transformar a la persona y sus sentimientos profanos. Tal como señala E. Durkheim (1992):

*"Si la vida colectiva, al alcanzar un grado de intensidad, da lugar al pensamiento religioso es porque determina un estado de efervescencia que cambia las condiciones de la actividad psíquica. Las energías vitales resultan sobre excitadas, las pasiones avivadas, las sensaciones fortalecidas; incluso hay algunas que sólo se dan en tales momentos. El hombre no se reconoce a sí mismo; se siente como transformado y, a consecuencia de ello, transforma el medio que le rodea. En una palabra, sobreañade al mundo real en que se desarrolla su vida profana otro que, en un determinado sentido no existe más que en su pensamiento, pero al que, en comparación al primero, atribuye una especie de dignidad más elevada. Se trata, pues, en base a este doble título, de un mundo ideal."* (Íbid; 1992: 393).

Los espectáculos tienen potencialmente la facultad de obrar ese mundo ideal y esas experiencias apasionadas que llevan a los espectadores a integrarse en una dimensión mística o cuasi-religiosa. La tesis de T. Lukmann (1973) sobre una *"religión invisible"*, que define lo sagrado como el universo simbólico donde radica la fuente *"última"* o cosmovisión del sentido global de la existencia humana, es concordante

con el concepto de religión y de experiencia religiosa que manejamos. Esta tesis no ignora, por otra parte, el hecho de ver en las sociedades industriales un proceso creciente de secularización, “*personalización*” y libertad de elección para la persona que promueve la apertura y ampliación del fenómeno religioso. Es más, se podría llegar a sugerir que toda religión tiene en su principio algo de espectáculo por cuanto de ruptura y tumulto despierta independientemente de cómo y para qué fin se orienten sus actos. No es extraño que el cristianismo, y especialmente los movimientos milenaristas de corte mesiánico, se fraguaran en torno a acontecimientos que lejos de cumplirse o no en la historia implicaban un espectáculo en sí mismos, una “*expectación*” por lo que habría de acontecer. ¿No fueron las masas al mismo tiempo sujeto y objeto vehiculizador de sus creencias salvacionistas? Esta es la pregunta que N. Cohn (1972) se hace para profundizar en el fenómeno del milenarismo, y que en razón del objeto vehiculizador que son las masas, la salvación, como forma religiosa, existe realmente para los creyentes.

De lo señalado sucintamente, se concluye la idoneidad, sino la certeza, de ver en el espectáculo actual una forma de “*religión moderna*”, no sólo por su coherencia con el concepto de religiosidad difusa o “*invisible*” formulada por T. Lukmann, sino también por las propias particularidades que la modernidad ha dispuesto para la experiencia religiosa.

### **3.4.- Relevancia del análisis funcional de los espectáculos**

En definitiva, tras el recorrido por distintas funciones asociadas a los espectáculos, el denominador común es el aviso de una función

esencial que lejos de diversificar y alterar más aún el amplio espectro de funciones, las aglutine y resignifique en alguna principal.

El postulado de una función genérica de otras funciones resulta complementariamente de las contradicciones que estas últimas guardan entre sí. Más aún, la idea de una función global que explique y resuelva las *incoherencias* resultantes de comparar y profundizar entre distintas funciones específicas, es lo que por sistema advierte de la manipulación instrumentalista y del reverso que niega cualquier determinación externa al espectáculo.

Es por eso, que la función resultante debe cumplir el fin que mejor define y acuerda con todo lo anterior, es decir, una función que encuentre su fin en el mismo medio que la pone en marcha. En cada función analizada se encuentra la desconcertante posibilidad de contradecir el mismo contenido de la función descrita. Esto es posible porque el espectáculo es fundamentalmente un complejo fenómeno capaz de satisfacer y aunar muy distintas y opuestas funciones entre sí. Es decir, la función genérica del espectáculo tiene que caracterizarse con esta virtud acomodaticia que todo y nada le importa o expresa a la vez. Una función *comodín* que coincide no con el valor que se le grava, sino con el valor de *no tener valor* alguno de antemano. De esta forma, el espectáculo revela por omisión un espacio y una práctica social extremadamente autónoma y propia aunque sea a través de la mayor dependencia e instrumentalización externa. Esa paradójica autonomía perfila una función que afecta más a la dimensión formal del fenómeno que a la del contenido ofrecido por la función-representación.

Por todo lo anterior, la función que seguidamente se comenta es una función *soberana*, es decir, una función que responde *por y para* ella misma, y que remite el análisis del espectáculo a la parte *estética* del fenómeno. Es por este motivo que la aproximación a los dos espectáculos recogidos en este estudio recurra al formalismo estructural o semiótico. Esta opción se justifica en mayor medida si se tiene en cuenta que la lengua, patrón modelo del análisis referido, es una unidad independiente del sujeto que la habla. Es decir, permite diferenciar los hechos significantes del fenómeno (lengua) de los hechos significados (sentidos que se quieren comunicar).

En cierta medida, el análisis estructural o semiótico (Capítulo IV) permite hacer frente al espectáculo sin recurrir a presupuestos externos (*instrumentalistas*) al propio fenómeno. Analizar el espectáculo por el espectáculo es lo más coherente con la idea de una función *soberana* que prescinda de significados y usos ajenos impuestos por una multiplicidad de variables externas. El espectáculo se ha analizado sistemáticamente por lo que no era, es decir, por los significados (funciones) que evaluadores o agentes externos han vertido al margen de un inadvertido acontecimiento social con entidad propia. El análisis formal trata de paliar esta deficiencia centrándose en lo que sólo es propio del fenómeno, es decir, sus elementos formales y las relaciones resultantes entre estos. Sobre este garante es posible retomar un análisis que supere el punto de vista de las funciones comentadas en epígrafes anteriores, y que aliente a profundizar en el espectáculo desde el lugar que por finalidad se le ha mantenido ignorado.

### 3.4.1.- La función soberana de los espectáculos

Se ha venido construyendo a lo largo de este capítulo una línea histórica y social de los espectáculos que nos permitiera abordarlos con cierta autonomía y entidad propia. Todo este esfuerzo se cierra justificando algún tipo de *función* cuya definición únicamente se debiera al hecho mismo del fenómeno que estudiamos. Este esfuerzo teórico está organizado, como no podía ser de otra forma, en torno a las relaciones que implican la *espectacularidad* en cualquier situación que suponga un espectáculo. A través de este particular punto de vista se vio cómo se volvía a significar tanto la representación como el propio público espectador. El propósito ahora es ver también una revalorización de la función o funciones que desempeñan los espectáculos en su generalidad.

Este empeño particular se debe a varios motivos, algunos de los cuales responden más a directrices metodológicas que de coherencia teórica y finalidad práctica. En primer lugar, y a título particular, no sabría el autor cómo hacer coherente al espectáculo con el espacio de libertad y recreación que él mismo dispone, es decir, justificar su surgimiento y la elección de un tipo u otro; en segundo lugar, tampoco sabría cómo contextualizar y justificar las distintas y variadas "*funciones mediadoras*" que se le atribuyen por separado y simultáneamente; y por último, debería poderse explicar cómo entender su universalidad y polivalencia cultural e ideológica al margen del proceso generador de homogeneidad que producen los medios de comunicación de masas.

Si se puede dar alguna respuesta a estas interrogantes es porque existe alguna función cuyo sentido no depende de presupuestos u

orientaciones externas al propio fenómeno; y esta función sólo se puede localizar en lo más *inmediato* de la experiencia espectáculo. Esta inmediación se manifiesta en una doble vertiente; por un lado, ya se apuntó más arriba, el espectáculo simplifica al máximo todo conocimiento, toda reflexión o racionalización al simple *gesto* de la *expectación*. Su presencia impone al sujeto la *instantaneidad* y adhesión a lo que acontece para los otros, y que es del mismo tipo que lo que le acontece a él; por otro lado, el carácter *inmediato* hace que nada tenga más valor que lo *presente inmediato*, y por tanto, que nada en el espectáculo quede aplazado o sometido a otra esfera que no sea la del propio espectáculo en torno a la *expectación* de *lo esperado*.

La idea es que los espectáculos, al igual que el arte, la religión y el erotismo son formas de *soberanía* del hombre sobre la utilidad del trabajo y en definitiva sobre la sociedad y su férrea organización. El concepto de *soberanía* que se propone aquí es el mismo que teoriza y utiliza G. Bataille (1996) para referirse a determinadas acciones cuyo fin último no es otro que ellas mismas. Para la *acción soberana* la satisfacción inmediata del deseo hace que los objetos, el propio cuerpo, las propias energías, dejen de ser útiles o medios para un fin y se transformen en fines absolutos, fines por sí mismos. Una distancia enorme separa este tipo de *soberanía* de la soberanía entendida tradicionalmente, esa que se define por el rango, el privilegio o la jerarquía social, etc. En esta última hay una necesidad de separación, de distinción y subordinación entre el soberano y los que le reportan la soberanía, entre el fin y el medio que lo proporciona. Por el contrario, la *soberanía* que se aborda es manifiesta en la continuidad e inmediatez que nada interrumpe. El *público-espectáculo* es un público principalmente soberano puesto que su disposición especular así lo

permite y así lo siente. El espectáculo no tiene más fin para el espectador que la propia *expectación*, que es decir lo mismo que el espectáculo o ver qué acontece, para así tenerlo visto y sabido.

Por otro lado, tras el concepto de soberanía desarrollado por G.Bataille, el hombre entra a formar parte de la animalidad reprimida en su condición de hombre. Obviamente no se trata del regreso al animal que todo hombre fue antes de renunciar a favor de la cultura. Más bien se trata de poner de manifiesto una dimensión diferente de la humanidad sin la cual la cultura no sería como es, es decir, una formación compleja del trabajo y la ley, de la racionalidad utilitaria que subordina toda acción humana a un fin o bien futuro. En este sentido, sintoniza a la perfección este planteamiento con la idea de quien expresa su afición al espectáculo de la misma forma que expresa el bebedor su afición al vino. "*Porque le gusta*", porque en su actitud de beber no se encuentra otra explicación más que la *soberanía* del individuo en una acción que revierte en sí misma, en un tiempo presente, es decir, un tiempo y acción que no queda alienada por la utilidad del trabajo o la razón práctica del ejercicio.

La hipótesis ahora es que los espectáculos tienen una función positiva en su *vaciedad* o *negatividad* instrumental externa o interna. Esa función recae en el carácter *soberano* donde se encuentran deseos y necesidades a un mismo tiempo. Un lugar privilegiado donde la animalidad del hombre convive y se debate con la cultura y la sociedad. Tiene razón el sociólogo alemán N. Elias (1992) en buscar el *proceso de civilización* en fenómenos sociales como los *deportes*. En estos acontecimientos el hombre muestra su doble dimensión a la vez que su evolución y adaptación a las nuevas situaciones que la vida social le va creando.

Es posible también que en la inmediatez del espectáculo no exista otro fin que romper el aislamiento cotidiano de los seres y ponerlos en comunicación entre sí. El espectador ve en el espectáculo una *gestualidad soberana* que permite la comunicación con otros y sobre la cual se construye un lenguaje de las relaciones sociales y los grupos. El espectáculo se da como forma comunicativa a través de un lenguaje únicamente hablado y comprendido por el grupo o sociedad donde se encuentra el individuo. El carácter comunicacional ya lo trae implícito la gestualidad de la *expectación*, su disposición como lenguaje debe ser derivado de dicha gestualidad en relación a la *representación-espectáculo* en torno a la cual gira de alguna forma. En el espectáculo, el espectador no cesa de hacerse las mismas preguntas, ¿qué miran esos que miran?, ¿para qué miran y qué ven esos que miran y ven? Todos los espectadores se preguntan lo mismo y sin embargo ninguno en concreto lo manifiesta. No hace falta, las respuestas ya están implícitas en la *representación teatral del espectáculo*, en la propia escena. Todos miran lo que otros miran y por ello se comunican a través de lo que miran. Por tanto, el espectáculo no es un fenómeno plano e insustancial como a primera vista parece, un fenómeno que bien se reduce a la representación o bien al público espectador. Desde la *expectación*, el espectáculo cobra una densidad y complejidad capaz de satisfacer gran número de funciones e interpretaciones externas o internas sin ver por ello malogrado su fin *soberano*.

El espectáculo es en sí mismo un producto y consumo improductivo, inútil hasta la provocación. De ahí quizá el reproche moral burgués y esa insistente necesidad de *ennoblecerlos*, de revestirlos de utilidad práctica, educadora, cortesana, estilística, tal como aparece en la



opera, el ballet, el teatro, los conciertos, etc. Pero la dignificación de la representación escénica no es suficiente, o no lo es para el espectáculo tal como se viene teorizando. Su reconocimiento y formalización exige desplazar la atención al público y la *expectación* que obra ese público libremente. Ese es el espectáculo que aparece ajeno a toda mediación. En esencia, el espectáculo siempre escapa a las sistemáticas *mediaciones* que se le imponen externa o internamente. Y esto porque su construcción o formación no depende más que de la compleja y caprichosa simultaneidad de expectativas generadas libremente. La representación o función escenografiada sólo es tal si pasa previamente por la lente de la *espectacularidad*. A través de ella el espectador ve la representación escénica como sujeto y objeto a un mismo tiempo. No ve una representación, la representación que él (sujeto) ve, sino la que debe *ver* por oposición a otros sujetos que se dan como objetos constituyentes de la representación. De esta forma el fenómeno del espectáculo aparece como una lente entre el público y el objeto de su atención, llámese programa televisivo, periódico, deporte o acontecimiento fortuito, etc.

Lo que el espectáculo signifique o demuestre depende ahora del análisis por separado del público y la *representación esperada*. Hay una adecuación que responde al fenómeno en sí, y que sobredimensiona ambas partes del análisis. Por un lado, interesa la representación como propuesta de forma y contenido que se *da a ver* al espectador; pero por otra parte, interesa también la interpretación de la representaciones por los distintos espectadores. Sin embargo, un objetivo y otro dependen del complejo que forma la *espectacularidad* como un todo. De esta forma, la representación interesa en un sentido sintético, es decir, selectivo en cuanto que la *expectación* reconoce y se fija en unos espectáculos y no

en otros; pero por otro, la *representación-espectáculo* es una construcción de la *expectación* que se crea en torno a ella, y que no depende exclusivamente de la *función-representación*. Por tanto, el propósito inmediato para los dos próximos capítulos es reconstruir el *espectáculo taurino* y *futbolístico* desde un doble punto de vista:

- a.- Desde un punto de vista estructural, como conjunto de acciones que son ejecutadas públicamente con unos *medios materiales* y en clave de *espectacularidad*.
- b.- Desde un punto de vista discursivo, como significados que el público espectador atribuye la función representación y al mismo *hecho espectáculo*.

Desde el punto de vista (a) se hace referencia a una primera interpretación derivada de la *elección* focalizadora de la *expectación*. Entre los distintos espectáculos ofertados e institucionalizados, las representaciones dadas a ver tienen ya el sello de *la expectación* y por tanto del interés como espectáculo y no sólo como simple función. Desde el punto de vista (b) se hace referencia a una segunda interpretación derivada del *sentido* que la *expectación* confiere a los discursos sobre la función-representación.

**CAPÍTULO IV**  
**ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE LOS ESPECTÁCULOS:**  
**UNA APLICACIÓN AL ESPECTÁCULO**  
**FUTBOLÍSTICO Y TAURINO**

*“Admira el político la insensibilidad de un pueblo, que aquí mismo, tratado como esclavo, jamás ha pensado en sacudir el yugo de la esclavitud, aun cuando la inadvertencia del gobierno parece lo pone en estado de sacudirle; ve el legista la escuela de la corrupción de las costumbres, madre de los pleitos y de las rencillas que acaban las familias miserablemente; estudia el médico la progresiva irritación de los humores y el germen animado de las pulmonías y tabardillos; presencia el cirujano repetidas disecciones de hombres vivos, terribles heridas, dolorosas fracciones y universales magullamientos; observa el filósofo los más raros fenómenos de la electricidad de las pasiones; ve el físico los efectos de la refracción de la luz en la variedad de colores de los vestidos y el undulatorio movimiento de los pañuelos; se instruye el músico en el tono y ditono de millares de voces que llegan hasta el cielo con las aclamaciones festivas, y los ayes lastimosos, hasta la supersticiosa beata ceba su pasioncilla de réquiem al oír el santo nombre con que el religiosísimo pueblo ayuda a bien morir al torero que se ve entre las astas del toro.”*

León de Arrollal: Pan y Toros.

#### **4.1.- Presentación del capítulo**

En la línea de capítulos anteriores, dedicados expresamente a la conceptualización teórica del espectáculo, se aborda este nuevo capítulo dedicado al análisis morfológico de los espectáculos modernos en general, y en particular del espectáculo taurino y futbolístico.

Desde este punto de vista, un análisis formal de los toros y el fútbol debe respetar por encima de todo la formulación teórica desarrollada en páginas anteriores. Diversos factores que giran en torno a la conceptualización de lo que se entiende por espectáculo, y la acotación del

concepto, ponen de manifiesto lo que a juicio del autor va a seguir siendo un espacio de *libertad y elección* para los individuos (espectadores).

Este espacio no deja de sorprender e interrogar al observador por la diversidad del fenómeno y el papel que juegan las preferencias estéticas del espectador frente al más o menos extenso abanico de espectáculos institucionalizados. Las respuestas que se sugieren son de signo contrario aunque no excluyentes entre sí:

En primer lugar, el espectáculo está constituido en torno a *preferencias* del público dentro de una más o menos amplia oferta institucional. Dichas *preferencias* están relacionadas en un primer momento con la estructura formal de las funciones representadas las cuales, montadas sobre una *estructura especular*, no tienen por qué responder necesariamente a ningún tipo de mensaje o significado especial salvo el que ya promueve el hecho de la *espectacularidad*.

Según este punto de vista, el objetivo principal de las funciones representadas sería, por encima de formalismos estéticos, imprimir un carácter permanente de *novedad* como fuente motivadora para activar y saciar la curiosidad del espectador. Sin embargo, y dado que las distintas *funciones mediadoras* de los espectáculos populares pueden llevarse a cabo sin ningún impedimento con muy distintas y variadas *funciones representacionales*<sup>1</sup>, el hecho de formularse expresamente para el *fútbol* y en

---

1 Es patente que los efectos producidos por el *fútbol* como catarsis, válvula de escape, vandalismo en busca de notoriedad para un grupo de jóvenes marginados, así como identificaciones grupales, nacionalismos, cohesiones integradoras o divisoras, etc., pueden encontrarse de forma potencial y objetiva en prácticamente la totalidad de deportes

otra época (además de la actual) para *los toros*, justifica también el intento de explicar los espectáculos mencionados a partir de posibles diferencias o similitudes formales más allá de las ya patentes en las *funciones representadas* para cada uno.

Existe, por tanto, la necesidad de proyectar un análisis que conjugue y relacione ambas vertientes constitutivas: por un lado, el significado de la estructura especular, y por otro, la estética de la función representada. Ahora bien, la forma de aunar ambos aspectos es, lógicamente, hacer prevalecer el análisis del espectáculo por encima de la función y englobarla dentro de su estructura. Por este motivo se observa un doble movimiento analítico; el primero, dirigido a desentrañar la expresión gestual y especular que encierra el hecho de la *espectacularidad*; y el segundo, orientado a recomponer el análisis formal de la función representada dentro de la *expresión gestual* que domina dicha *espectacularidad*. Los elementos analizables son los que resultan de verter artificiosamente las funciones representadas sobre el molde de la estructura gestual-especular<sup>2</sup>. De no proceder así se estaría analizando

---

espectáculos. El hecho de que no suceda, o simplemente que no suceda con la misma intensidad que en el fútbol, no se debe a la falta de ocasiones objetivas para cumplirse las funciones señaladas. (Para abundar en las posibles variables explicativas colaterales de la violencia en el fútbol, nos remitimos al artículo de J. Durán González (1993). Qué duda cabe que igual puede encontrar el espectador sensaciones de comunión, de evasión o notoriedad tanto en un partido de tenis como en uno de fútbol. Las cámaras y medios de comunicación asisten por igual, la multitud, siendo, si cabe, menor en el tenis no es limitación alguna para encontrar el *"calor de la masa"*, la emoción, el enfrentamiento, la contienda, etc.; y sin embargo éste es un deporte que se practica más que se ve, e incluso que debe verse de muy distinta forma al fútbol.

2 Tal como señala el semiólogo G. Bettetini (1977), los espectáculos pueden ser analizados, *"no ya sólo como una superficie sobre la que actúan sistemas de significación, sino también como un volumen sígnico que debe ser traspasado, como un texto-tejido-lugar de encuentro de una actividad productiva"* (ibid; 1977: 54).

simplemente fútbol y toreo, es decir, aquello con lo que se alimenta el espectáculo pero sin hacer ninguna mención directa al espectáculo mismo.

Se propone, por tanto, analizar tanto las distintas formas que articulan las funciones-representación de los espectáculos, como el significado que dichas articulaciones adquieren para la comprensión del complejo que se estudia. Se pasará entonces a analizar en primer lugar los elementos estructuradores de los espectáculos dentro de un sistema o corpus limitado de casos. Seguidamente, se centrará el análisis en una comparación concreta entre la *función futbolística* y la *función taurina*. Finalmente, este capítulo se cierra con una explotación de dicha comparación de cara a complementar un posterior análisis sobre la dimensión discursiva de los espectáculos reseñados.

#### **4.2.- El sistema de espectáculos organizados**

En la extensa literatura existente sobre espectáculos organizados, se encuentra un denominador común que suele pasar desatendido incluso por el estudioso más aplicado. Se refiere esta anotación al hecho de encontrar los distintos espectáculos referidos casi siempre de forma aislada, reduccionista y sin relación entre ellos<sup>3</sup>. Por alguna buena razón, los espectáculos aparecen en la literatura como fenómenos individualizados, distintos entre sí y estancos.

---

3 En síntesis, se plantea la misma cuestión el antropólogo J. Pitt-Rivers (1980) cuando se pregunta sobre el escaso interés científico que suscita la fiesta popular por motivo de no haber sido estudiada en su totalidad, es decir, sin analizar las distintas relaciones que se establecían entre los distintos elementos que las componen.

Obviamente la gran diversidad y complejidad de las representaciones que cada uno ofrece a su manera y tiempo, excusa en parte que no se hayan establecido relaciones más allá de la crónica costumbrista e histórica o crítica literaria<sup>4</sup>. Sin embargo, el propósito desde un punto de vista formal es abordar los espectáculos estableciendo para cada uno de ellos un orden o ámbito donde participar y contribuir a explicar los restantes. De esta forma, el espectáculo teatral no es comprensible sin tener en cuenta otros espectáculos como el futbolístico o el taurino, estableciéndose entre ellos relaciones diacrónicas, transformadoras, y sincrónicas, conformadoras de los rasgos que los caracteriza y presenta como un cuerpo o sistema global.

Desde un punto de vista diacrónico, los espectáculos han ido transformándose, suplantándose y rivalizando entre sí según el tipo de sociedad y público que los acogiera<sup>5</sup>. La historia demuestra que el sistema de espectáculos de una sociedad determinada ha variado tanto en el conjunto de espectáculos ofrecidos al público, como en la forma de presentarse y evolucionar cada uno de ellos. Cuanto más nos detenemos en los componentes del sistema acotado, más fácil es apreciar los cambios operados. Algunos espectáculos como el circo están llamados a desaparecer sustituidos por otros más aplaudidos y afines con los nuevos tiempos. Sin embargo, otros espectáculos como el teatral o el musical simplemente se han

---

4 Véase al respecto el divertido y sugerente trabajo recopilatorio de críticas de espectáculos en México a lo largo de la primera mitad de Siglo XX por el escritor M. Gutiérrez Nájera (1985).

5 La dicotomía más importante, diacrónicamente hablando, es la de *espectáculos cultos* y *espectáculos populares*. Dentro de los espectáculos populares, aún se matiza los que tienen por objeto la tradición (el folklore) o los que tienen por objeto la novedad y la afectación desmesurada.



visto desaparecer a medida que el cuidado técnico y organizativo los asfixiaba lentamente y precipita a su olvido. En su lugar, actualmente, nuevos espectáculos deportivos han ocupado la plaza y expectación generada por los anteriores. Y en cualquier caso, como ya se ha señalado, la presencia de un sistema de espectáculos no se agota en los cambios que se han producido entre ellos, sino también en la necesidad de atraer y generar espectáculo a través del público. Que el sistema de funciones representadas compita por atraer un *público-espectáculo* nos lleva directamente a la importancia que dicho *público* concede a las funciones representadas y las relaciones que se establecen entre ellas desde un punto de vista sincrónico.

En efecto, la hegemonía y caracterización de cada espectáculo es verificable a partir de las elecciones que el *público* hace de las distintas funciones representadas. Cada función es ante todo un elección preferente. Esto significa que el valor de dicha elección, y por tanto la función seleccionada, es valorada y apreciada en oposición y diferenciación a otras posibles elecciones. Queda, claro está, conocer el grado de influencia que sobre dichas elecciones ejercen procesos de socialización del público y de organización de los eventos. Pero en cualquier caso, y al margen de los motivos que llevan a elegir con mayor o menor probabilidad un espectáculo y no otro<sup>6</sup>, lo que sí parece cierto es que las elecciones se decantan sobre

---

6 Respecto a los motivos de elección de un espectáculo y no otro, las explicaciones más recurrentes son las que la teoría sociológica nos proporciona para entender la transmisión y reproducción de comportamientos sociales homogéneos. Una de ellas sería el proceso socializador a través de cual los individuos interiorizan determinados valores, normas, incluso gustos estéticos, etc., influidos por determinados agentes socializadores que a su vez los aprendieron. En los distintos grupos de discusión realizados para este estudio, observamos la dominancia de los padres o los abuelos como agentes socializadores que enseñan y transmiten la afición a espectáculos como y el *fútbol*. No obstante, queda por responder a otras interrogantes que vendrían a contradecir, o cuando menos a poner en

diferencias estéticas dentro del sistema de espectáculos ofrecido y aceptado en diverso grado. Estas diferencias estéticas o formales son, entre otros aspectos, un importante estímulo para el público espectador y una base sobre la cual se irán apuntando elementos de análisis para cada espectáculo.

#### **4.3.- Semiótica de las funciones representadas como espectáculo**

Los espectáculos aparecen como un tipo de comunicación que se concreta en distintos niveles: a) comunicación entre los propios componentes ejecutores (actores) de los *sucesos* expectados, b) comunicación entre las acciones ejecutadas (representadas por actores) y el público espectador, c) comunicación de los espectadores entre sí a partir de las acciones ejecutadas / expectadas para y por el propio público.

El nivel (a) implica en mayor medida a las estructuras y composición formal del espectáculo (la función representada). El nivel (b) introduce un proceso interpretativo y simbólico por parte del espectador frente a *lo expectado* (el público). Y el nivel (c) supone *la expectación como hecho en si mismo objetivado* frente a otros espectadores o críticos autorizados (la

---

duda el grado de importancia de la interiorización de los espectáculos. En primer lugar, porque se observa, desde el punto de vista de la afición, una confusión de clases sociales y culturas que no son las que determinan diferentes contenidos y formas de socialización; en segundo lugar, se observa también que ciertos espectáculos como el *fútbol* se han implantado recientemente, sin reposo alguno y de manera más o menos repentina que no llega a durar más que unos pocos años; y en tercer lugar, nos llama la atención el hecho de ver socialización allí donde la teoría de las multitudes (Tarde, Le Bon, Freud, Bión, etc.) habla de agregados, imitaciones mecánicas y pérdida de la persona a favor de la masa uniforme.

escena). La función, el público y la escena son pues los tres niveles implicados para la comunicación en el espectáculo.

El nivel (c ), redefine a su vez el nivel (b) y (a). La *expectación de lo esperado*, es decir el complejo escénico, establece una forma de comunicar e interpretar la presencia del público y la *función* en torno a la cual se ha generado el espectáculo. En consecuencia, la *expectación de lo esperado* exige interpretar y analizar el contenido del espectáculo como si de un doble plano se tratara: por un lado, *función representada*, y por otro, el gesto espectáculo de la *expectación de la función-teatralizada*.

El objetivo que de inmediato se propone es conocer las estructuras de las *funciones-representación* que han sido tomadas como espectáculos a lo largo del tiempo. Más en concreto, el análisis tomará el ejemplo de las *función futbolística* y *taurina* como núcleos generadores de espectáculo. Según este planteamiento, aunque estas *funciones-representación* no sean propiamente el espectáculo, sí son su reflejo puesto que aparecen *elegidas* y *investidas* por el *público-espectáculo* y la *reflectividad de la expectación* teatral que las asiste.

La *elección* se hace en base al corpus o sistema de *funciones-representación* que se *dan a ver* y que aquí se consideran como el conjunto de *funciones* ofertadas para el espectáculo. El cometido analítico, por tanto, será estudiar, en primer lugar, las formas de estas *funciones* y las *leyes*<sup>7</sup> que rigen sus estructuras para el espectáculo.

---

7 Estas leyes son las derivadas del gesto que es todo espectáculo, y de la retórica que lo modula.

El método elegido para este análisis es el comparativo. Su aplicación debe permitir advertir diferencias y similitudes entre distintas *funciones-representación* para que se pueda abstraer y sintetizar, de entre las infinitas combinaciones y formas representacionales, elementos materiales constantes que pasan a denominarse **vectores representacionales**<sup>8</sup>. Este tipo de parámetros se definen desde el punto de vista de su importancia en la ejecución y desarrollo de las reglas impuestas por la *función-representación* que aparece como espectáculo.

Según este planteamiento, los vectores son partes constitutivas centrales sin las cuales no es posible articular la *función representada* ni el espectáculo que recrea. Su misión, por tanto, es la de marcar y definir campos objetivamente materiales, productores, sobre los cuales fundar textualidades, acciones y experiencias para el *público-espectáculo*. No obstante, y en consonancia con el método de la comparación, es necesario tener en cuenta que los *vectores representacionales* deben poder definirse al margen del personaje o personajes que intervienen en la ejecución o expectación de las acciones representadas. El objetivo ahora es reconocer la escenografía básica para sostener cualquier espectáculo. De ahí que se obvie la función representada que puede o no aparecer como tal. Lo importante, a juicio particular, es lo que desde un punto de vista formal habrá de aparecer siempre para que una *función-representación* sea reconocida como espectáculo. Un partido de fútbol, en cuanto representación por sí sola, podrá o no llegar a ser un espectáculo, pero lo que sí estará presente en todo

---

8 Véase también en el Capítulo II, el epígrafe que se refiere a los ejes articuladores de la representación-espectáculo.

espectáculo futbolístico será la escenografía básica que encierra cualquier *función-representación* de dicho deporte.

Por otra parte, los vectores referidos no pretenden ser los parámetros de una gramática al uso, es decir, un conjunto de reglas a partir de las cuales generar situaciones o gestos con significado, tal como en toda lengua produce el habla. Los vectores pretenden ser algo mucho más básico y limitado a la vez. Son soportes materiales sobre los cuáles el gesto del espectáculo toma una determinada forma comunicacional y simbólica de la cual participa necesariamente el *público-espectáculo*<sup>9</sup>. Cada espectáculo se localiza dentro de los vectores que le dan forma y que hacen de él un lugar propio de comunicación. En realidad, los vectores interesan aquí a un nivel indicativo que antecede y redefine el sentido significado por la *función-representación*. No hay que olvidar que en el espectáculo el interés principal del público se centra en un ver y/o oír algo para tenerlo visto y/o oído. Por este motivo se centra el análisis en estructuras que, en consonancia con la definición de espectáculo, den cuenta de las representaciones escenificadas desde un punto de vista material y productivo<sup>10</sup>.

En efecto, estudiar los espectáculos desde un punto de vista formal supone abordarlos en la línea del análisis semiótico. Ahora bien, la semiótica del espectáculo, al igual que los estudios sobre semiótica, permite sondear

---

9 En este sentido, tal como señala J. Kristeva (1981: 121), el gesto transmite un mensaje y no es "*lenguaje más que en ese sentido*".

10 "Se trata, en definitiva, de una expansión del campo tradicional del análisis semiótico, con una consecuente inserción del texto o del objeto semiótico en un universo productivo de su discurso. Se señala aquí, la constitución material del discurso del que forma parte el texto, tratando de asilar en él constantes y sistemas" (Bettetini; 1977: 51).

los dos caminos abiertos para el estudio de los signos<sup>11</sup>: el lingüístico y el gestual.

Desde el punto de vista lingüístico, los espectáculos son analizados como funciones representadas consideradas simbólicamente<sup>12</sup>, carentes de algo que para este estudio es fundamental, y que podríamos denominar *"espesor teatral"*.

*"La representación que es necesariamente simbólica es un resto traducido en discurso, y el discurso es el residuo representativo de una práctica ocultada. La representación lektónica (simbólica) no es posible más que como un después de la representación teatral"* (Kristeva; 1981: 85).

Por tanto, el análisis semiótico de los espectáculos, desde el punto de vista lingüístico, ignora o descarta toda dimensión gestual esencial del

---

11 Se sigue aquí la crítica y aporte que el concepto de "texto" abre en la semiótica, especialmente la vertiente que estudia la lengua como producción y transformación de la significación. Ducrot y Todorov (1981: 403). En esta línea, hay que apuntar necesariamente la ruptura que marca J. Kristeva (1981: 124-125) en torno a los estudios de lingüística moderna, la cual *"se ha constituido como ciencia a partir de la fonología y de la semántica; pero quizás sea ya el momento, partiendo de los modelos fonológicos y de la semánticos, es decir, partiendo de la estructura, de intentar llegar a lo que no lo es, no le es reducible o se le escapa por completo"*.

12 La indagación semiótica casi siempre ha analizado los espectáculos *"tratando de aislar los códigos (todo lo más los sistemas o los conjuntos de códigos) que operan en los diversos textos, dejando a un lado todo interés por los problemas de sentido; sobre todo, no cuestionándose las manifestaciones 'productivas' del trabajo de significación que se ejerce en sus prácticas"* (Bettetini; 1977: 7).

fenómeno, y lo que es más importante, deja también sin explorar y descubrir la parte semiótica a la luz del gesto fruto de la *espectacularidad*.

De modo que, para llevar a cabo un análisis semiótico del espectáculo, debe privilegiarse el camino gestual sobre el representacional, es decir, el análisis de la parte que precede a la constitución de la función representada y su interpretación como signo. Esto no quiere decir que se prescinda definitivamente de la *función-representación*. Más bien lo que se trata es de contextualizarla en el marco de la *espectacularidad*.

Este cometido hace que el análisis se desplace, no a la *función-representación* como tal, sino a su materialidad, la práctica vacía no significativa que aquí se va a denominar **sucesos**<sup>13</sup>. Los sucesos son lo que, desde un punto de vista analítico, acontece como práctica material en torno a la *función-representación* como efecto gestual de la *expectación*. En otras palabras, los sucesos hablan de ese espacio común donde la función representada tiene un valor para el espectáculo más allá del específico contenido representacional.

La *función-representación*, desde un punto de vista gestual, se muestra como sucesos, es decir, como acciones productoras, designatarias, indicativas, donde lo que se establece son relaciones vacías, no significantes, anteriores al contenido representacional; pero a su vez, dichas acciones sólo

---

<sup>13</sup> El suceso, tal como señala R. Barthes (1983), se diferencia de la noticia en que es "inclasificable", es decir, "el hecho desorganizado de las noticias informes". El suceso es por otra parte un fenómeno "sin duración y sin contexto" (Íbid; 1983: 226), por tanto "un ser inmediato, total, que no remite, al menos formalmente, a nada implícito" (Íbid; 1983: 226). Su inmanencia es lo que en definitiva corrobora el carácter de suceso.

pueden ser pensadas y analizadas a posteriori, y necesariamente, desde la misma función representada (Kristeva; 1981: 125).

El espectáculo es un lugar donde la *espectacularidad* hace que sucedan cosas, y esos *sucesos* son el resto producto de lo que posteriormente aparece simbolizado. Los *sucesos*, por tanto, tienen un lugar preferente en el análisis emprendido porque en ellos se encuentra la esencia del espectáculo y de la función representada en él. La dimensión gestual del espectáculo, y los *sucesos*, lo que indican e instauran es la relación vacía con un *después*, ya sea palabra o imagen, y es lo que se tratará de analizar formalmente.

Puesto que el espectáculo es designativo y no pretende significar en ningún momento, no interesa profundizar en un análisis de los contenidos significados fuera de ese contexto. Interesa, en consonancia con el punto anterior, analizar formalmente lo que de *sucesos* tienen esos contenidos representados, que es lo mismo que decir la práctica material, anterior a la representación que no puede ni debe ser interpretada salvo como matriz generadora o entidad productora. Ese es, por tanto, el papel de los **vectores** representacionales, los cuales organizan o estructuran los *sucesos* de cara a la comunicación y la caracterización de las diversas representaciones.

#### **4.3.1.- Rasgos vectoriales de los sucesos expectados**

Lo que es dado a ver y a esperar en el espectáculo está supeditado a un grado necesario de incertidumbre y/o novedad permanente, es decir, a lo que puede o no ser o suceder como elemento principal de la expectación. No



obstante, el factor contingente de lo que sucede, desde un punto de vista formal, es absolutamente previsible en los espectáculos institucionalizados. La expectación por lo que se da a ver en un sentido incierto es formalizado por rasgos *vectoriales* que tratan de acotar las posibilidades de organizar los sucesos en el tiempo, el espacio, el desarrollo potencial del acto de ejecutar (*performance*) y el reglamento.

En definitiva, lo que puede o no suceder desde la expectación, respeta una diversidad de rasgos o situaciones más o menos restringidos. Estos rasgos, derivados de la observación empírica de los espectáculos, así como de sus respectivas influencias sobre las funciones representadas, son los siguientes:

1.- La amplitud o extensión de los *sucesos* según su finitud (**limitados**) o infinitud (**ilimitados**) en los distintos vectores representacionales. Por ejemplo, en los espectáculos institucionalizados es necesaria la acotación de lo esperado a límites dispuestos por la autoridad. La no acotación o ilimitación (espacial temporal, ejecutivo, etc.), supondría, en su caso límite, la inversión o revolución del orden social.

2.- El origen de los *sucesos* según el tipo de fuente donde se crean, es decir, individual (**separados**) o conjunta (**compartidos**). Los *sucesos* expectados se constituyen a la sazón como los actores y el público esperan verlos realizados. La potencialidad de crear *sucesos* tiene tras de sí la potestad y el derecho de propiedad sobre ellos. Compartir o no esta potencialidad supone también la autonomía para crearlos frente a otras instancias necesitadas o acreedoras de ello.

3.- Por último, la ordenación de los *sucesos* depende de la relación entablada entre ellos: acompañada (**alternos**) o desacompañada (**simultáneos**). La ordenación alterna de los *sucesos* contingentes remite a una incertidumbre lineal y sincrónica indistintamente, mientras los simultáneos introducen al público en un incertidumbre browniana o de relativo desorden.

El campo vectorial, y su distintos *rasgos*, se resumen en el cuadro siguiente:

CUADRO VECTORES Y RASGOS

<b>SUCESOS</b>	compartidos	separados	alternos	simultáneos	limitados	ilimitados
tiempo	+	+	+	+	+	+
espacio	+	+	+	+	+	+
perform.	+	+	+	+	+	+
reglas	+	+	+	+	+	+

Cada vector organiza la contingencia de los *sucesos* dados a ver según los rasgos diferenciados anteriormente. Los distintos espectáculos ofertados, especialmente el taurino y el futbolístico, se configuran en torno a los distintos vectores representacionales, aunque no por ello deba existir un espectáculo para cada variante estructural. Los vectores tan sólo definen campos materiales de representación donde pueden localizarse espectáculos institucionalizados con existencia real o ficticia.

#### 4.3.1.1.- Dimensión espacial de los sucesos expectados

Todas las funciones representadas son dadas a ver en un espacio que diferencia, en primer lugar, los límites de la función, el lugar entre el afuera y el adentro, entre el espacio sagrado y el profano (Eliade;1988) configurador de la dialéctica que impone toda representación o valoración. No obstante, el espacio conforma también el adentro en su distintas posibilidades y formas del acontecer. La sucesión de *sucesos* dados a ver aparece en un espacio limitado por el *campo*, la plaza, el escenario, la palestra, etc., o por el espacio ilimitado de la sociedad, la comunidad, el gobierno, etc. La limitación espacial y temporal de los *sucesos* expectados es lo que define la institucionalización y control del espectáculo. Un lugar y una hora prefijada para la expectación de *sucesos* que pueden aparecer a su vez en un espacio compartido o separado según una *territorialidad* que se define como una cualidad intrínseca de lo que va a suceder. La coexistencia de los *sucesos*, y su paralelo la contemporaneidad, es lo que define a su vez la simultaneidad o alternancia del espacio escenográfico para el desarrollo y expresión de los acontecimientos. Los *sucesos* aparecen unos frente a otros, prohibiéndose o permitiéndose su manifestación en un mismo espacio según las disposiciones señaladas.

#### 4.3.1.2.- Dimensión temporal de los sucesos expectados

El tiempo, junto con el espacio, ya se señaló anteriormente, son las dos coordenadas donde se localiza en la historia y/o en el mundo lo que acontece y se da a ver. El espectáculo se establece en torno a un tiempo constituyente que a su vez introduce al espectador en las formas temporales de los *sucesos*

limitados o ilimitados temporalmente. Es en el tiempo donde el espectáculo se acorta o prolonga, se repliega o pliega potencialmente sobre el tiempo del afuera, de la sociedad que marca y define por oposición el tiempo del adentro. De esta forma el tiempo interno al espectáculo puede actuar como *apertura* o como *cierre* (límite) de los *sucesos* expectados. Predominio del tiempo sobre la expectación, o a la inversa, de la expectación sobre un tiempo que se presenta indefinido o incierto para el espectador. En cualquier caso, un tiempo que obliga a compartir (converger) o separar (diverger) los *sucesos* generados por la función representada. De esta forma, el vector temporal no sólo acota o limita, sino también ordena los *sucesos* temporalmente de forma lineal o simultánea. En la simultaneidad los acontecimientos diferenciados espacialmente se solapan o concurren a la vez. Ciertos espectáculos de enfrentamiento generan acontecimientos simultaneados de manera que la conciencia y la tensión se amplíen por mil.

#### 4.3.1.3.- Dimensión performativa de los sucesos expectados

La dimensión performativa tiene que ver con el ***potencial de ejecución*** de los acontecimientos más allá de realizaciones formales. La ejecución es un poder de actualización que tiene su propia forma. En realidad esta dimensión está estrechamente relacionada con los *medios materiales* con los cuales se producen u originan los *sucesos* dados a ver. Dado que los medios tienen una importancia extrema para la *performance* de las acciones expectadas, su *concurrentia* o *exclusividad* permite no sólo producir *sucesos* de manera dependiente o independiente entre sí, sino también crearlos limitada o ilimitadamente. Los *sucesos* limitados presentan todos ellos una resistencia

*performativa* que los recorta y contrapone a otro tipo de *sucesos* que aparecen ejecutados de manera alterna o simultánea.

#### **4.3.1.4.- Dimensión reglamentaria de los sucesos esperados**

Por último, los reglamentos de los espectáculos no sólo se refieren a las actuaciones específicas de los “actores o jugadores” intervinientes. La dimensión reglamentaria se refiere aquí también a la repercusión que el reglamento transfiere a los mismos acontecimientos independientemente de cómo y quién los ejecute. Reglas más o menos duras, reglas más permisivas o menos permisivas amplían o limitan la posibilidad de *sucesos esperados* (esperados/sancionados).

Por otro lado, al margen de su amplitud o limitación, hay *sucesos* que comparten el mismo o distintos reglamentos, véase sino el caso del espectáculo taurino donde los *sucesos esperados* en el toro se reglamentan de distinta manera que los esperados en el torero. Y por último, los reglamentos permiten o no que lo que sucede se produzca al mismo tiempo o secuencialmente, es el caso de reglamentos que crean expectación a partir de la contrastación en su aplicación compartida: si fue o no falta, y si es la misma falta que la falta anterior, etc.

En los dos cuadros siguientes se recrean los rasgos vectoriales del espectáculo taurino y futbolístico.

**CUADRO CORRESPONDIENTE AL ESPECTÁCULO TAURINO**

<b>SUCESOS</b>	compartidos	separados	alternos	simultáneos	limitados	ilimitados
tiempo	+			+		+
espacio	+			+	+	
perform.		+		+	+	
reglas		+		+	+	

**CUADRO CORRESPONDIENTE AL ESPECTÁCULO FUTBOLÍSTICO**

<b>SUCESOS</b>	compartidos	separados	alternos	simultáneos	limitados	ilimitados
tiempo	+			+	+	
espacio	+			+	+	
perform.	+			+		+
reglas	+		+		+	

Recapitulando, la *función-representación* analizada desde el punto de vista del espectáculo exige analizarla en clave de *sucesos*. Desde este punto de vista, una función representada es un conjunto de *sucesos* formalizados por el gesto de la *expectación* que desencadena lo *expectado*. A este abstracto nivel de análisis, los *sucesos* son una forma de expresar el espectáculo a partir de la *función-representación*. Los *sucesos* son ahora una abstracción que trata de aislar el *hecho espectáculo*. Sólo en este contexto tienen una forma supuestamente modalizada por lo que se han denominado *vectores representacionales*. Estos vectores modelan los *sucesos* a la vez que a la *función-representación*. Ahora bien, la función representada en clave de espectáculo, o si prefiere, en clave de *sucesos*. En este sentido, los *sucesos*

tienen una doble articulación formal, la del mismo hecho espectáculo y la de la función representada como espectáculo. La primera ordena y acota los *sucesos* en términos abstractos; la segunda, que seguidamente veremos, procura darles un sentido global y unitario concreto.

#### **4.3.2.- Análisis de los espectáculos deportivos y artísticos**

Toca introducirse sin más demora en la aplicación de los conceptos analíticos contruidos para tal fin, y para ello conviene recordar que el propósito principal de este análisis es un tanto forzado en la medida en que se separan sistemáticamente dos ordenes de cosas que en la realidad aparecen como indistintas e indisociables. Aquí hay que referirse a la forma y el contenido del espectáculo, el gesto que “muestra”, y la *función-representación* que “demuestra”<sup>14</sup>. Debe insistirse una vez más en esta maniobra de desglose que permite adentrarse en el espesor teórico y soberano del fenómeno que se estudia. A la par, eso recuerda también que todo espectáculo, tal como está formulado en el Capítulo III, emparentado con el ritual, y la mayor de las veces teñido o inspirado por lo religioso, no responde a utilidad práctica alguna salvo la que él mismo sugiere. Así se relacionaba al espectáculo con el sacrificio, el regalo, el don, que traen consigo diversas formas de cumplir la perdida sin contrapartida en honor a lo ofrecido. No es extraño, por tanto, que todos los espectáculos pertenezcan a

---

<sup>14</sup> “La diferenciación entre ‘mostrar’ y ‘demostrar’ es que la muestra es propia de la señal, de la indicación, y tiene un “carácter no intelectual” que hace caso omiso de conexiones objetivas y de juicios en cuestión. Por el contrario la demostración es propia de la autentica deducción y fundamentación lógica” (Husserl; 1967: 318).

alguno de los dos tipos generales aparecidos hasta la actualidad: los espectáculos deportivos y los espectáculos artísticos. Tanto los deportes como el arte demuestran tener esa afinidad inútil que hace soberano a quién los disfruta directa o indirectamente.

El deporte amateur, al margen de reformulaciones críticas de corte economicista, presupone una actividad libre ejercida sin otro fin más que el producido por sí mismo. T. Veblen (1995), en su famoso estudio sobre la clase ociosa, hacía de la práctica deportiva, del *sportman*, un hombre que demuestra la clase social a través del gasto suntuario implícito en una actividad inútil sin beneficio productivo alguno. Lo mismo podría decirse, incluso con mayor razón, del artista y el arte. No obstante, lo peculiar de estas dos formas de actividades suntuarias es que se han tomado como contenido para la *expectación* de un *público-espectáculo*. El espectáculo siempre ha girado en torno a alguna de estas categorías de actividades, y sobre esta materia ha construido los acontecimientos objeto de la *expectación* que al principio de este párrafo se anunciaba mantener por separado del contenido específico o representacional. El presente análisis, por tanto, se localiza en un primer estadio, entre las dos categorías de acontecimientos expectados: el deportivo y el artístico.

#### **4.3.2.1.- La dimensión gestual de la expectación artística y deportiva**

El espectáculo es ante todo gestualidad, índice de expectación que desborda el lenguaje que lo habla y lo analiza. El gesto del espectáculo tiene una proyección externa al lenguaje representacional. Sucede por el contrario,



que la representación simbólica no es posible más que como un después de la representación-espectáculo, es decir, de la práctica representada que es anterior y externa al signo y representación en términos simbólicos. Toda expresión verbal en un proceso comunicativo, señala E. Husserl (1967), funciona como señal que apunta o “habla” de la intención comunicativa. Esta función intencional es denominada “notificativa” porque su comprensión no es del orden de *“un saber conceptual de la notificación, no es un juzgar de la misma especie que el enunciar; sino que consiste tan sólo en que el oyente aprehende (apercibe) o simplemente percibe al que expresa esto o aquello”* (Husserl; 1967: 235-236). De la misma forma, el espectáculo y su análisis formal se aloja en la notificación del suceso, en la acción que *“es motivo de acción pero no afecta en nada a la naturaleza de la acción”* (Kristeva; 1981: 121). El análisis formal del espectáculo se encuentra dentro de aquellos estudios sobre sistemas semióticos no fonéticos, escriturales, que no dejan de incidir en la *“complementariedad de dos principios de semiotización: por un lado, la representación, por otro, la indicación”* (Íbid; 1981: 123). En el caso de la representación taurina y futbolística, le antecede la práctica gestual (indicativa) del espectáculo taurino y futbolístico. Deporte y arte son acciones que importan al público por su carácter de producción, independientemente de los significados atribuidos a lo producido materialmente a partir de la indicación. Se señala, se muestra, se da a ver, a tener sabido, es decir, se producen sucesos, prácticas, el material de la vida, de la curiosidad y del movimiento.

En cuanto gestualidad, el espectáculo deportivo y el artístico difieren en maneras por la forma de orientar los sucesos representados que allí se dan a

ver y esperar. El deportivo genera **sucesos acontecimientos**<sup>15</sup> a partir de estructuras, todo lo contrario de lo que sucede con el artístico. Los juegos y los deportes en general, practicados como tal, parten de un todo organizado y estable con el fin de construir sobre él “*sucesos acontecimientos*” inesperados, azarosos o inéditos capaces de violentar y romper la misma estructura que los acoge. Desde un punto de vista cultural e histórico, los espectáculos artísticos coinciden en ser, al menos en sus orígenes formales, objeto de recreación para las clases más cultas o privilegiadas. El canto, el ballet, el teatro barroco, *los toros*, etc., mantienen en común la aspiración a crear **sucesos estructuras** por encima, o a partir, de los acontecimientos escenificados. En este tipo de espectáculos aparece necesariamente la aspiración a un ideal u orden superior, que, como los mitos, se expresa repetitiva y circularmente, intentando una y otra vez anhelar y restablecer algún tipo de ideal perdido. Al igual que en el mito, ese carácter repetitivo, nunca definitivo, de los acontecimientos a favor de un orden modélico, hace de los espectáculos artísticos dramatizaciones, reiteraciones y aproximaciones infinitas a un ideal imaginario imposible de satisfacer<sup>16</sup>. Todo lo contrario que los espectáculos deportivos, donde el ideal se ubica en relación y a partir de la presencia del Otro, contrincante u oponente, sobre el

---

15 “El ‘acontecimiento’ tiene aquí el valor de un suceso cuya característica principal es la de presentarse al espectador de manera contingente, dependientes de la intención, el azar o el talento.” (Levi-Strauss; 1992:: 58). El gol, la jugada prodigiosa, el error definitivo, etc., son “sucesos acontecimientos” que viene a romper el orden de donde parten, y a desequilibrar la balanza de lo que puede llegar a suceder. Por otro lado, el acontecimiento tiene el significado de lo singular y exclusivo. Todos los sucesos acontecimiento tren parejo la originalidad irrepitable de la acción.

16 Es la tragedia de la repetición ad infinitum que el psicoanálisis, en concreto la teoría freudiana, vincula a la inversión de las energías y ausencia de movilidad libidinal que hace del mito, del hombre, y de los espectáculos artísticos un reflejo de la prehistoria, o del tiempo circular eternamente repetido.

cual, constituido un todo fuertemente estructurado, se genera *sucesos acontecimientos que expectar como ruptura y fuente de desequilibrios* posteriores. En consecuencia, mientras el espectáculo artístico recrea *sucesos* constitutivos de un orden cuasi-mítico, los deportivos recrean *sucesos* caóticos que renuevan el ciclo de los *sucesos* expectados. Claro está que, desde un punto de vista formal, tanto uno como otro obligan al público a expectar orden o caos según se prefiera, pero en cualquier caso, es el propio espectador quien decide cómo organizar la expectación de la función representada. De esta forma, observamos que *los toros*, sin ir más lejos, pueden expectarse como si de un "match"<sup>17</sup> se tratara, de ahí que, como cuenta el anecdotario, algún ingenuo turista norteamericano, en primera y novedosa vista a una corrida de toros en Méjico, aceptara apostar con algún pícaro por quién iba a ganar, si el toro o el torero. La expectación del espectáculo artístico como si de un espectáculo deportivo se tratara, señala la pista de otra diferencia principal: la dimensión ideológica que abarca cada tipo de *sucesos* expectados. Los *sucesos* deportivos tienen un carácter principalmente dual. Los *sucesos* en forma de acontecimiento son producto de la diferenciación entre dos partes antagónicas o enfrentadas. La presencia y reconocimiento de ese Otro genera una **alter-ideología** que no es posible, desde un punto de vista formal, reconocer en los *sucesos* artísticos. En estos últimos, como en los mitos, el Otro es sustituido por la nada o el caos, dejando a expectar el suceso producto de un orden que se crea y se impone por sí mismo como **ego-ideología**<sup>18</sup>.

---

17 En los distintos grupos de discusión sobre el espectáculo taurino, encontramos entre los aficionados más jóvenes e inexpertos, afirmaciones de este tipo donde se pretende ver una "lucha desigual" entre toro y torero.

18 Las ego-ideologías son propias de comunidades primitivas, aisladas, o de las clases

Resumiendo, la *función-representación* tiene algo que decir en torno a los *sucesos* derivados del espectáculo, y es precisamente la orientación o sentido que estos *sucesos* presentan de cara al público espectador. Si los *sucesos* se orientan a la *estructura* o al *acontecimiento* es algo que sólo importa al espectáculo, es decir, a las acciones dadas a esperar y que son a su vez objeto de expectación. Ahora bien, estos *sucesos* estructura y *sucesos* acontecimiento no sólo tributan dándoles un sentido; la consecuente manifestación de esta semiótica del espectáculo es que también se dispone una forma concreta de comunicar con ellos. En efecto, toda esta semiótica del espectáculo tiene como fin lograr una comunicación que va más allá, o más acá, de la *función-representación*. Es decir, haciéndose cuenta que los *sucesos* son parte, y están producidos en última instancia por el público espectador.

#### **4.3.2.2.- La dimensión retórica de la expectación artística y deportiva**

La *expectación* no sólo está formalizada por *sucesos* acontecimiento o *sucesos* estructura de las respectivas funciones deportivas o artísticas representadas; también, ya se ha señalado más arriba, la expectación se formaliza según distintas formas de comunicar esos *sucesos* en función del público. La manera en que comunican los *sucesos* puede abordarse desde la retórica; y esto es posible por al menos dos motivos:

---

que se ocupan más de la formación de sí mismas que de su resistencia a otras clases o grupos sociales. Véase al respecto el trabajo de G. Therborn (1987: 24-25).

Primero, porque tanto la retórica como la expectación de los *sucesos* dados a ver en una función representada necesitan del público o auditorio que los sancione. La retórica trata del efecto y la elocuencia del discurso; pero este fin remite a un orden externo discursivo que es el público o auditorio (espectador)<sup>19</sup>. El discurso retórico es un discurso que se da a esperar, que necesita del oyente por encima de todo, es más, podríamos decir que al igual que la función representada para un espectáculo, el discurso retórico sólo existe si el auditorio es el receptor del discurso a la vez que implícito emisor del mismo<sup>20</sup>. La sistematización de unas reglas, de una semántica y de una lógica del discurso es el fruto empírico de las actitudes e intervención del oyente que modula y transforma el discurso mismo. La organización y ejecución discursiva no garantiza por si misma más que su simple organización y ejecución, nunca su capacidad y efecto elocuente<sup>21</sup>.

En segundo lugar, la retórica, al igual que el espectáculo, abre un espacio donde se trata de producir efectos formales más que contenidos concretos derivados de la forma expresiva (Tapia; 1990: 25). Es decir la

---

19 Este orden, curiosamente es también gestual. El auditorio como el *público-espectáculo* ejerce sobre el discurso o la función representada el gesto que subordina cualquier racionalización o demostración lógica que no tenga un efecto práctico.

20 Recuérdese la definición de *público-espectáculo*, un público que participa implícitamente como parte y agente de lo *expectado*.

21 "De cualquier manera la retórica se otorga a sí misma la facultad de sobreponerse a este dilema, ya que no intenta definir el contenido semántico de, por ejemplo, las palabras (eso es tarea de manuales como los diccionarios, que son una recopilación estadística de la semántica de una lengua) ni tampoco las reglas sintácticas que se establecen entre el conjunto de las palabras posibles (como hace la gramática), ni siquiera es de su competencia la organización de la coherencia del pensamiento y de la razón (que es más bien patrimonio de la lógica y la dialéctica) pero se sirve de todas ellas para posibilitar la persuasión" (Tapia; 1990: 25).

retórica es una teoría de la comunicación que se adapta perfectamente a la estructura y esencia del espectáculo en cuanto supera o deja a un lado el problema de la relación entre forma y fondo, entre significante y significado. Para la retórica, como para el espectáculo, la distinción (la *expectación*) es previa a lo distinguido (lo *expectado*), aunque, insistimos una vez más, ambos planos vayan necesariamente unidos y sean, desde todo punto práctico, imposible de separar.

Resumiendo, el análisis formal de los espectáculos se localiza a nivel gramatical en los *sucesos* y a nivel comunicacional en la retórica de dichos *sucesos*, entendiendo por retórica de los *sucesos* la forma de expresar y comunicarlos para un *público-espectáculo*<sup>22</sup>. Se vislumbra, por tanto, un lenguaje retórico de los *sucesos* en paralelo a la lógica discursiva que dichos *sucesos* narran cuando sólo son analizados como representación simbólica. El suceso acontecimiento y el suceso estructura comunica de manera distinta independientemente de lo que la estructura o acontecimiento represente o signifique simbólicamente para el actor o público espectador. Según este planteamiento, en los espectáculos artísticos constitutivos de *sucesos* estructuras se adopta el modelo retórico del **diálogo heurístico**, es decir, una forma de comunicación donde los *sucesos* comunican a partir del presupuesto de un auditorio universal que busca verse sistemáticamente

---

22 No se pretende con esto separar la forma del contenido, más bien se incide en la importancia de señalar un significado propio de la forma de expresarse dichos contenidos. "Sabemos que ciertas formas de expresarse pueden producir un efecto estético, vinculado a la armonía, la ritmo, a otras cualidades puramente formales, y que pueden tener una influencia argumentativa por la admiración, la alegría, la tranquilidad, la excitación, la recuperaciones y las caídas de atención que provocan, sin que estos diversos elementos sean analizables directamente con arreglo a la argumentación". (Perelman y Olbrechts-Tyteca; 1994: 231).

reconocido en la unidad u objetividad por encima de las diferencias. Por el contrario, los espectáculos deportivos, que tienen como fin dominar al adversario y originar *sucesos* acontecimientos a partir de la *disputa* o la *discusión*<sup>23</sup>, comunican a partir de un público cuya diferenciación se espera verse reafirmada en detrimento de alguna de las partes constituyentes, tal como corresponde al modelo retórico del **diálogo erístico** (Schopenhauer; 1997).

Tanto un modelo como otro tienen el objetivo común de buscar o descubrir efectos, siempre en el sentido retórico, enfatizando el objetivo persuasivo de hacer que se busque o se descubra más que atender y centrarse en significado de lo buscado o descubierto. Los espectáculos artísticos, por ejemplo, se asientan sobre *sucesos* estructuras que son comunicados en términos heurísticos, de ahí que la violencia no cuaje en ninguna de sus formas. Se trata de comunicar el ideal universal conjuntivo, a la manera del mito o del rito. Todo lo contrario que los espectáculos deportivos, los cuales culminan con la separación o disyunción entre bandos, que al principio nada designaba como desiguales, y que acaban comunicando una parte vencedora, superadora, tal como aparece en el conocimiento científico<sup>24</sup>.

---

23 "El diálogo heurístico en el que el interlocutor es una encarnación del auditorio universal y el diálogo erístico que tendría por objeto dominar al adversario". (Perelman y Olbrechts-Tyteca; 1994: 83).

24 Esta es la justificación que señala C. Levi-Strauss (1992: 59) para explicar la prosperidad que han tenido los juegos de competencia en las sociedades industriales, en concreto la dominancia que tanto en la ciencia como en los juegos deportivos tiene el acontecimiento desnivelador de equilibrios.

Por otro lado, la comunicación retórica en los espectáculos está determinada a su vez por la estructura formal de los vectores representacionales que ordenan los sucesos. De ahí que las versiones erística o heurística puedan matizarse en función de los rasgos vectoriales resultantes de cada función-representación analizada. De esta forma, el espectáculo futbolístico comunica erísticamente, pero con peculiaridades propias que le diferencian de otros espectáculos deportivos del mismo corte como el tenis o el atletismo.

Cualquier función-representación para el espectáculo se despliega e interpreta a partir de estas variaciones comunicacionales. Los rasgos temporales y/o espaciales, por ejemplo, constriñen o distienden la formación de los sucesos esperados, y por tanto el diálogo que resulta de ellos. El desarrollo de esta fase del análisis se encuentra matizado en las siguientes páginas.

#### **4.3.3.- Los espectáculos deportivos: el caso de la *expectación futbolística* como ejemplo de *diálogo erístico***

Se pretende analizar ahora los elementos estructurales que en oposición y diferencialmente se establece para el conjunto global de deportes espectáculos. Dado que el objetivo principal es el *fútbol* dentro del vasto sistema de espectáculos deportivos, parece oportuno apuntar primero aquellos rasgos o elementos articuladores de la escenografía deportiva que, bien por su simplicidad, bien por su amplitud, implican al mayor número de deportes y la mejor caracterización para una comparación.



Se propone, por tanto, introducir los vectores representacionales para describir aquellos elementos básicos, formativos, de los sucesos acontecimientos generados para cada tipo de expectación deportiva. El fin perseguido es reconocer en el propio diseño de cada uno aspectos relevantes para explicar, no sólo las variaciones entre estos, sino también el proceso o génesis en torno al cual es posible articular los sucesos esperados.

#### **4.3.3.1.- El diseño agonístico del deporte: variaciones formales del espectáculo deportivo.**

Cuando se menciona el tema de la emoción y competencia que se produce en la expectación de un determinado deporte se olvida por completo el importante aspecto de diseño global que lo configura. Detalle que de forma tácita e indirecta va a marcar un carácter definitorio a las relaciones / comunicaciones que entablen los deportistas entre sí, y éstos con los espectadores o el público en general.

En realidad, no se puede decir que dichos aspectos del diseño vayan a ser por sí solos el origen de la atracción por determinados deportes en su globalidad, pero sí parecen tener especial importancia por cuanto contribuyen a desarrollar un núcleo sobre el cual comienza a estructurarse la *función-representación* y el espectáculo que en ellos se crea.

Si se tienen en cuenta los aspectos formales de cada deporte, se vera que distan mucho de ser iguales o semejantes entre sí. Aunque todos los

deportes generan “*sucesos acontecimiento*” en unas coordenadas espacio - temporales, y con un objetivo para la acción, en realidad, hay importantes modificaciones que matizar. A juicio particular, es posible que estos rasgos de diseño formal no sean meras diferencias estéticas caprichosas, sin importancia decisiva para la expectación que las domina, sino más bien todo lo contrario. Las modificaciones que se apuntan de seguido contribuyen a establecer una base material (indicativa) interpretable e interpretada por el público espectador de principal importancia. A partir de dicha materia, es posible reconocer de forma inherente, por ejemplo, una mayor o menor violencia psíquica, antecedente potencial de unos valores determinados y unas acciones encaminadas a la resultante violencia física<sup>25</sup> dentro y fuera del espectáculo analizado.

Efectivamente, teniendo en cuenta el carácter determinante de vectores representacionales como el espacio, el tiempo, las reglas y *performances*, se está en situación de abarcar el conjunto de espectáculos deportivos, y lo que es más importante, entrever diferencias que hagan a un deporte espectáculo potencialmente, independientemente de jugadores y funciones representación, límite y producción de sentido.

Comenzando por la dimensión *espacial*, es interesante comentar brevemente los conceptos de “demarcación” y “transferencia” (Pross; 1983), y aplicarlos especialmente al objetivo que nos interesa, la forma de los *sucesos* generados según el espacio. Por ejemplo, con la “demarcación” se

---

25 “El sujeto está sometido a la violencia de los símbolos, y a través de símbolos ejerce la violencia psíquica antes que física” (Pross; 1983: 15).

intenta manifestar la propia presencia en un espacio limitado frente a otros. El límite como divisibilidad del espacio encierra atributos socializadores como el de “exclusividad” y “marcación”<sup>26</sup>. El campo de juego, el escenario de la representación es una demarcación espacial de este tipo, donde la experiencia primaria del ser humano y de los *sucesos* generados en su interior se conciben subordinados a su potencia, a su dominio, mediante marcas de la propia corporeidad. Por otro lado, la “transferencia” (Pross; 1983) hace mención a la posibilidad que existe de transcender la demarcación propia, el propio campo de juego, la localidad, región, país, etc., a partir de unas mínimas referencias y posiciones iniciales. De ahí que se transfieran a otros ámbitos sociales los *sucesos* materializados en el restringido espacio del terreno de juego, y de ahí también la implícita *capacidad proyectiva e identificatoria del público espectador sobre sucesos* que traspasan las fronteras del espacio diseñado estrictamente para el espectáculo.

Ambos conceptos, demarcación y transferencia, toman mayor sentido y se complejizan al quedar mediatizados por la posibilidad de tener en cuenta la prohibición o permisión (simultánea o alterna) a los campos de juego. En el caso del fútbol (caso paradigmático de valores antagónicos expresamente violentos), aún diferenciándose tajantemente los campos respectivos, la permisión simultánea de los jugadores en campos contrarios es aceptada por las propias reglas del juego e incluso es una necesidad inherente al quehacer de los jugadores. Por el contrario, en un deporte algo más civilizado como el

---

26 Véase al respecto el estudio que G. Simmel (1977b) hace sobre el espacio y sus repercusiones en las formas socializadoras.

tenis, por ejemplo, la exclusividad del propio terreno de juego es un derecho que se protege por definición del propio deporte. En función de esta determinación prohibitiva o permisiva de los campos señalados, es posible concretar sucesos acontecimientos con grados de antagonismos y enfrentamientos diferentes, mayor cuanto más permisiva sea la invasión del terreno de juego y viceversa. Cualquier transgresión del límite por parte del agonista implicará sistemáticamente la necesidad ineludible de una respuesta potencialmente agresiva, pero ante todo, supondrá la propia incondicionalidad de su respuesta como defensa de su propio espacio.

Claramente, no es sólo el campo, y lo que es más importante su división compartida o no, el único factor estructurante de los valores sobre la lucha y la violencia simbólica desarrollada en determinados espectáculos deportivos. También el tiempo ocupa un papel dominante en la formalización de los sucesos acontecimiento. Es así como se hallan deportes donde el tiempo actúa como "cierre" y en otros como apertura de acontecimientos. En los primeros el tiempo constriñe el encuentro agonístico avivando la contienda, reduciéndola a la acción estratégica más contundente y definitiva. Por el contrario, si en el escenario rige un tiempo abierto establecido por el quehacer más o menos incierto, la urgencia se apacigua y prácticamente desaparece.

En el caso de la mayoría de los deportes se señala un principio y un fin que es de obligado respeto y cumplimiento por todos los jugadores, mientras en otros deportes (tenis, voleibol, golf, carreras, etc.) el tiempo lo marca el propio jugador y sus habilidades para puntuar o derrotar al contrario, incluso cuando el rival se trata del mismo tiempo cronógrafo. El hecho de un tiempo

objetivo o subjetivo, desde el punto de vista escenográfico, modela los sucesos acontecidos hasta el punto de imponerlos o eliminarlos. Fuera de tiempo, final de partido o tiempos de descanso son algunas elementos formadores de los sucesos expectados. Máxime cuando dicha horma temporal es compartida y rige el mismo *cronos* para la forja de cualquier acontecimiento. Véase sino el fútbol. Metafóricamente, ¿no es la vida en clave de derrota o de triunfo lo que se “escapa” en los últimos minutos?. El tiempo constriñe, apremia, allí donde limita y se da a compartir simultáneamente para lo que necesariamente debe suceder en forma de *acontecimiento*. La expectación, y el espectáculo todo, se pone de manifiesto bajo la forma de los sucesos temporalizados. ¿Cómo van?, ¿Cuánto queda de encuentro?, ¿Quién gana?, son expresiones del espectáculo deportivo que encierra simultaneidad temporal limitada.

Se ha señalado el tiempo y el espacio como dos vectores representacionales básicos para reconstruir la estructura formal de los sucesos acontecimiento. No obstante, dichos elementos aparecen en todos los deportes desarrollados a partir de un vector ejecucional o performativo. El espacio y el tiempo se conjugan en un algún tipo de *performance* definidora de los sucesos sobre los cuales se presupone el espectáculo<sup>27</sup>. Sea lo que

---

27 Para este aspecto es de suma importancia evitar cualquier tipo de interpretación finalista de las acciones desarrolladas, es decir, “la meta de la acción se halla, en primer lugar, en su propio discurso, sin relación directa con lo que venga después. Como realidad objetiva, el desenlace del juego es, por sí, insignificante e indiferente”. (Huizinga; 1984: 67). Por supuesto que desde el sentido común esta apreciación aparece cuando menos criticada; el público espectador espera que gane o pierda alguno de los equipos. No obstante, se podría hacer la misma objeción que establecimos para la justificación indiferenciada que mide todos los espectáculo por el mismo rasero. Podríamos preguntarnos por qué no se busca la victoria y la derrota en otro juego o deporte espectáculo que no sea el fútbol o la carreras de caballos. La respuesta siempre estará condicionada por otros factores donde

sea que se pretenda con las acciones o representaciones (marcar tantos, batir alturas, longitudes, tiempos, derribar contrarios, etc.), el hecho siempre implica medios propios o complementos específicos para la *performance*.

En este sentido, el balón, las raquetas, el *stick*, la valla, el potro, etc., no sólo tiene el significado simbólico de la prueba, la pericia, resistencia o enfrentamiento, sino que también median y estructuran los *sucesos* orientados a conseguir un determinado fin. Al igual que sucedía con el espacio y el tiempo, los complementos compartidos o separados ayudan a entender distintos procesos relacionales con el otro, adversario o compañero, y la estructura de los *sucesos* acontecimiento generados en el campo de juego. De esta forma, la disputa se convierte en un lance más vivo cuando se comparten dichos complementos, incrementándose, y aún diferenciándose a su vez, si el complemento es compartido por turno o simultáneamente.

Por último, todos los deportes se muestran como espectáculo limitando sus *sucesos* a unas reglas de juego. El vector reglamentario abre o cierra la permisión y/o contundencia de los *sucesos* expectados según grados. Los reglamentos pueden funcionar en el terreno de la misma forma que funcionaba en el espacio, marcando límites a la *performance* de manera que vale todo o sólo ciertas cosas. En cualquier caso, cuando el reglamento es compartido y de aplicación simultánea, como sucede en muchos deportes competitivos, los *sucesos* son susceptibles en mayor grado de ser comparados y enfrentados entre sí. En menor medida, cuando los

---

buscar las mismas satisfacciones salvo si lo que se busca como fin último son el modo de llevar a cabo las acciones.

reglamentos se aplican por separado y alternamente, los *sucesos* aparecen violentados de la forma que señalamos. En definitiva, las reglas dominan formalmente la expectación de lo que allí se da a ver, su respeto o violación supone una manera más de producir y formalizar los *sucesos* acontecidos. Será en el próximo apartado cuando se vea con más detalle y profundidad la relevancia que tiene todo esto para entender el conjunto de espectáculos deportivos.

Basta por ahora señalar las determinaciones que se puede desencadenar según las distintos parámetros representacionales. De esta forma, y tal como se pretendía en un primer momento, se ha conseguido alcanzar un doble objetivo: en primer lugar, tener los elementos básicos para una ordenación y diferenciación de los distintos espectáculos deportivos en su generalidad y, en segundo lugar, desvincular, desde un punto de vista formal, los contenidos representados del modelo designativo que los condiciona como espectáculo.

#### **4.3.3.2.- Monólogos, discusiones y dialécticas**

Habida cuenta del diseño de los deportes que se traten, veamos seguidamente cómo actúa esta dimensión formal en las acciones de los jugadores y preferencias del público espectador en general. Si se tiene en cuenta que el deporte es un fenómeno de la cultura, y la cultura una producción del hombre que se realiza fundamentalmente a través del lenguaje, parece lógico, e incluso necesario, intentar analizarlo como tal. En cuanto se aplica la cultura y el lenguaje al concepto de deporte, lo primero

que se presenta es el intento de redefinirlo una vez más a partir de aspectos ya mencionados por otros como los de "superación", "riesgo", "ejercicio físico", "lucha", "situación sociomotriz", etc. Se define por tanto el deporte, especialmente en su dimensión espectacular, como un modelo de expresión destinado a comunicar<sup>28</sup>. Ahora bien, una comunicación cuyo fin último tiene un marcado carácter retórico en el sentido más originario y clásico de la palabra, es decir, una comunicación orientada expresamente no tanto al contenido significativo como a los efectos que éstos provocan para vencer, convencer, persuadir o llamar a la adhesión de las personas que entran en comunicación.

Se sugiere continuar profundizando en el deporte espectáculo como si se tratara de la expresión de un gesto -efecto- para comunicar, y más exactamente, como si se tratara de una determinada forma de llevar a cabo las relaciones con los demás. Veamos entonces algunas implicaciones que el deporte espectáculo tiene como proceso comunicador, y sepamos ya por adelantado que cada diseño de deporte va a producir en las sucesos acontecidos un determinado efecto en el público espectador.

#### **4.3.3.3.- Pedir la palabra versus pedir la pelota**

---

28 Todo lenguaje, desde un punto de vista comunicacional, desempeña unas funciones que R. Jakobson (1975) enumera como: expresiva, emotiva, fática, referencial, conativa, estética y metalingüística. Para el caso del espectáculo y su dimensión comunicacional, la función dominante es la fática. El carácter vacío y el discurso que produce, la cháchara, así lo demuestra. Ahora bien, la función fática del espectáculo admite en su interior la forma expresiva y emotiva, otras funciones del lenguaje, según la forma de mantener abiertos los canales de comunicación.



receptor, un canal, un código y un mensaje, además de, y esto interesa remarcarlo, un orden para expresarse. Pedir la palabra, tener opción a generar *sucesos* para la expectación, parece un reconocimiento previo e ineludible para cualquier tipo de comunicación. Nadie puede expresar con éxito un mensaje o *sucesos* si previamente no se halla dispuesto un espacio para producirlo.

En base a lo anterior, justificar el deporte como fenómeno comunicacional no parece que sea necesario. Todos sabemos o intuimos que entre los jugadores de un mismo o distinto equipo debe haber entendimiento, hecho este que sólo se produce sobre la base de la comunicación que entablan (producen) entre sí los jugadores, y estos con el espectador.

No obstante, se trata de ver cómo las diferentes formas de comunicarse, a partir de un *orden para expresarse* y la forma de producir *lo esperado*, genera diferentes modelos discursivos (argumentativos) y diferentes aspectos valorativos para el público. Para no demorar más el objetivo, se presenta seguidamente lo que son tres tipos de modelos cuyo fin último, además de comunicar, promueven la producción de la escenografía representada en torno a una forma retórica *competitiva* o *erística*.

Desde la óptica diseñada, habría deportes espectáculo donde el uso de la palabra, su práctica y el aspecto formal de dicha práctica, se caracteriza por respetar un modelo *monológico*. Son fundamentalmente los deportes individuales como el atletismo, la gimnasia o la natación, etc., los que se engloban dentro de esta categoría. Nos encontramos por tanto, con una versión del deporte un tanto peculiar puesto que el deportista, y la misma

expectación, es a la vez emisor y receptor de su propio mensaje. Así como en el *monólogo* no es necesario el “Otro” por definición, tampoco existe en estos deportes la posibilidad de contradecir, desdecir aquello que el deportista está comunicando. El corredor de fondo, nunca impedirá que corran a su lado, al contrario. Su competidor no se contempla más que como otro *monólogo* paralelo al suyo, y posiblemente ni siquiera eso; el competidor puede tener el carácter de más o menos “potente”, pero a la postre sólo se le atiende como ruido, ruido que hay que superar corriendo más lejos y más de prisa. En definitiva dejarlo atrás y remachar el componente narcisista que, en este tipo de deportes cíclicos y repetitivos, parece tener una presencia dominante.

Si la competencia es lo característico de los deportes *monológicos*, la práctica deportiva toma un sentido muy distinto en cuanto aparece la réplica o el atacante. Es entonces cuando quien toma la iniciativa en el *debate* es comparable a un verdadero agresor opositor. De esta forma se da paso a otro tipo de deportes que son los que se denominan aquí como *discusionales*, y que se consideran especialmente por su publicidad y gran aceptación social como deportes y espectáculos de masas. En ellos se encuentran la mayoría de las prácticas deportivas colectivas como son el **fútbol**, el baloncesto, el balonmano, etc. Lo característico de estos deportes es que los jugadores intentan expresarse, argumentar, es decir, modificar un estado de cosas preexistente todos a la vez. Este hecho se complica al tener que depender de un único complemento o pelota, que es lo que en última instancia permite hablar y poner a jugadores y público espectador en un lugar común de producción y expectación. La pelota representa de forma metafórica dicho lugar. Es la posibilidad de la razón argumentativa, o si se prefiere, aquello que necesariamente se ha de poseer para poder expresarse, o en el caso que nos

ocupa abordar la producción de los *sucesos* a esperar. La escena por tanto, se presenta como una verdadera tragedia imposible de superar: dos equipos se disputan una sola pelota para poder hablar, es decir, producir jugadas con el fin de ganar u obtener la victoria final. El resultado de semejante planteamiento, especialmente en el fútbol, es una dura *disputa* por la bola, antes aún que el pretendido pretexto disimulador de marcar el tanto y vencer al contrincante. No es gratuito señalar que cuando un jugador tiene la pelota e intenta decir-hacer, el otro (adversario) necesariamente está en cierto modo obligado a silenciarlo e impedir que diga-haga. La preocupación del jugador en este sentido no es única sino doble, por un lado, evitar que le roben la pelota para poder decir-hacer, por otro, jugarla lo mejor que pueda con el fin de marcar el gol de la victoria.

Si bien el enfrentamiento y la competencia es una constante entre la mayoría de los espectáculos deportivos, queda por mencionar y distinguir un último tipo de comunicación entre los deportes de adversario. A estos puede denominárseles confusamente *dialécticos* por su rasgo de alternancia ordenada en la palabra/acción que no se apreciaba en el modelo *dialógicos*. Son por tanto, algunos juegos como el voleibol y el tenis los que caracterizan a esta categoría de deportes, por otro lado, mucho menos afianzados como espectáculo. La peculiaridad distintiva de estos reside en disponer de la palabra-pelota ordenadamente por los jugadores. El juego *dialéctico* permite que primero actúe uno y después el otro, produciéndose así una dinámica que a criterio de la razón y la argumentación parece ser mucho menos dramática que en el tipo anterior. El adversario se contempla como alguien que refuta al otro y no como aquel que le obliga necesariamente a callar. Si se tiene en cuneta lo anterior, es posible ver cómo la pelota es tendida y no

robada, detalle que va a permitir hacer comparaciones diferenciales con el modelo *discusional*, potencialmente mucho más violento y conflictivo.

Efectivamente, en síntesis, se trata de *hablar* y argumentar mejor que el otro, en concreto desarrollando si cabe mejores tácticas y gestos técnicos que el contrincante. Siguiendo esta línea diferenciadora, parecería que mientras que en los deportes *discusional* hay que vencer al contrario, y vencerlo bajo presiones insospechadas por el lado del “tiempo” y el “espacio”, en los *dialécticos* hay que con-vencerlo civilizadamente en base a un arreglo de entendimiento mutuo.

Lo interesante de comparar estos tres modelos (*monológico*, *discusional* y *dialéctico*), viene a raíz de evaluar las preferencias que la gran mayoría de los practicantes deportistas y gran público espectador expresan. Verificamos por datos estadísticos, y por la atención relativa que la prensa especializada dedica a cada deporte, la mayor atención por aquellos espectáculos deportivos que se adaptan al modelo *discusional*, y en especial el que representa el espectáculo futbolístico<sup>29</sup>. La explicación de esta elección masiva y popular por el caso específico del fútbol no deja de ser consecuente con la pureza del modelo argumentativo erístico. Efectivamente, también las

---

29 Para la década de 1980/90 vemos los siguientes porcentajes referidos a los espectáculos más frecuentados en el ámbito de la oferta deportiva: Fútbol un 64%, baloncesto 28%, balonmano 6%, atletismo 5%. (García Ferrando; 1991). Datos actuales mantienen, incluso refuerzan la idea de un creciente empuje del fútbol como espectáculo rey: Temporada 1993/94: 1.968.692. espectadores en los estadios, temporada 1994/95: 2.580.229. espectadores. Fuente: El País, 11, diciembre, 1994. A la par encontramos la falta de consonancia entre práctica “activa” de un deporte y la práctica “pasiva” del mismo, hecho que sugiere la autonomía de los espectáculos al margen de aficiones declaradas en el plano “activo”. También véase al respecto el estudio de P. Ilinger (1994).

reglas de juego en el fútbol permiten que se produzca con mayor vistosidad y rigor el diseño que lo caracteriza argumentativamente. Con ello no se pretende decir que su importancia y aceptación se reduzca únicamente a un cierto grado de realización ideal de la disputa o enfrentamiento. Todo lo contrario, el interés por el espectáculo futbolístico y su significado más inmediato es muy posible que se halle en la importancia que cobra para el espectador una configuración de los sucesos expectados de tipo *dialógico*. De esta forma, lo primero que pone de manifiesto este y cualquier otro modelo de orden erístico es una manera concreta de producir y dar a esperar los sucesos acontecimiento generados. Estos sucesos acontecimentales mantienen y dan forma “violenta” a la expectación en el caso del espectáculo futbolístico y restantes deportes *dialógicos*.

#### **4.3.4.- Los espectáculos artísticos: el caso de la expectación taurina como ejemplo de diálogo heurístico.**

Ya se ha señalado en apartados anteriores que los espectáculos artísticos se caracterizan por un tipo de expectación en torno a sucesos estructura que son producidos dentro de un esquema comunicacional de tipo heurístico. Este modelo se caracterizaba por ignorar las diferencias o divisiones entre el público espectador, evitándose así todo tipo de confrontación con el otro por estar éste incluido o integrado como una parte más del todo (escena).

En el modelo heurístico se localizan todos los espectáculos con un componente artístico que aspira y tiene como referencia ejecutar un determinado patrón ideal. La idealización de un modelo y el carácter

integrador de la escena, presupone un uso de parámetros totalmente distintos a los referidos en el modelo erístico. Aun siendo los vectores representaciones lo mismos, su fin no es, como en caso de los espectáculos deportivos, la confrontación o disputa, la finalidad del modelo heurístico siempre será unificadora, a pesar de las diferencias perceptivas, o de clase, que asistan e interpreten la escenografía.

Una prolongación del análisis morfológico de los espectáculos modernos obliga a continuar el análisis del espectáculo futbolístico en confrontación con otro espectáculo de gran popularidad, y de corte totalmente distinto como es el espectáculo taurino. En el contexto de la historia reciente de España, *ambos espectáculos han sido y son considerados por igual espectáculos de masas*, si bien con connotaciones e intensidades matizadas por el momento y transición histórica que se marquen. No obstante, un hecho fundamental lleva a insistir en su comparación, y es la *sustitución de los toros por el fútbol en determinados momentos del calendario*, fenómeno que ha ido tomando cuerpo especialmente a partir de mitad del Siglo XX.<sup>30</sup>.

Tomando como referencia este periodo de coincidencia entre ambos espectáculos, es posible encontrar a través de una comparación formal, elementos suficientes para asentar rasgos formativos de los espectáculos desde un punto de vista sincrónico y diacrónico. Una prolongación de este

---

30 Este proceso de sustitución tiene su justificación más inmediata en las limitaciones de calendario que rigen de forma inflexible para *los toros*; y por otro lado, coincide con la creciente aceptación del *fútbol* como espectáculo a partir de 1928, cuando se inicia la primera Liga Nacional, se interrumpe con la Guerra Civil, y de nuevo se relanza con mayor aceptación a lo largo del régimen franquista. Véase al respecto el desarrollo histórico del fútbol que hace D. Shaw (1987).

análisis comparativo y su cierre final viene dado por la aportación de una interpretación socio-histórica coincidente con el proceso de solapamiento y transformación mencionado.

#### **4.3.4.1.- Elementos formales de la expectación taurina: una comparación con la expectación futbolística**

En la contemplación del espectáculo taurino se encuentra una composición aparentemente similar a la del fútbol. Es frecuente, y así se señala en el capítulo próximo, los comentarios futbolísticos que hacen aficionados a *los toros*<sup>31</sup>. En este sentido, parece que la conexión e identificación de *los toros* al *fútbol* es mucho más fácil y normal que del *fútbol* a *los toros*, lo que puede darnos una idea del proceso de evolución histórica que se ha ido operando entre estos dos espectáculos. Aunque sólo sea a nivel superficial, tanto en *los toros* como en el *fútbol* el público reconoce con cierta unanimidad la liza común que asiste a ambos, la situación de enfrentamiento y el sentido de riesgo que despiertan en la generalidad del público.

No obstante, y a pesar de las aparentes similitudes, nada parece igual si se observa con mayor detenimiento los elementos formales que caracterizan a uno y otro tipo de expectación. Bien es verdad que el carácter agónico, de

---

31 Más difícil es reconocer el movimiento inverso, es decir, comentarios taurinos por aficionados al *fútbol*. Quizás la baza que se juega en esta descompensada conexión entre *fútbol* y *toros* sea la dominancia del *fútbol* por encima de *los toros* en un contexto que ya no es el tradicional.

lucha entre toro y torero, lleva a buscar con el *fútbol* más elementos en común que rasgos distintivos<sup>32</sup>. Sin embargo, la expresión agónica, el enfrentamiento o lucha, no se formula de la misma manera en todo lugar y momento. Las variaciones son aquí de enorme importancia, al igual que lo fue reconocer aspectos formales del sistema de espectáculos deportivos.

En consonancia, *los toros* se diseñan y analizan aquí de una forma concreta que trata de prescindir o ignora el arquetipo definidor que sobradamente ha venido desbordando la expectación taurina, es decir, todo un simbolismo colorista, atávico o religioso que a base de abrirse a la profusión interpretativa, acaba sofocando el objetivo esencial de todo espectáculo: la posibilidad de ir a ver y esperar la función representada. Aunque estos rasgos superficiales bien propios de la Fiesta son tenidos en cuenta, el propósito inmediato será presentar un análisis de sus elementos formales en comparación con el espectáculo futbolístico.

Para ello se utilizan los mismos vectores representacionales que permitieron diferenciar los modelos formales de los *sucesos* expectados en los espectáculos deportivos, y que en última instancia pueden operar lo mismo para el espectáculo taurino que para el futbolístico.

---

32 El público se refiere a este punto mayoritariamente cuando tiene que comparar y decantarse por pronunciar similitudes o diferencias entre los dos espectáculos. Es cierto que *los toros* pueden verse, y se ven, como si de un "match" se tratara, es decir, igual que el *fútbol*, lo cual no quita que las diferencias sean objetivamente y formalmente mayoritarias entre ambos.



#### 4.3.4.2.- Modelo epidíctico versus modelo erístico

Como advierte el afianzado estudioso y aficionado a *los toros* J. M. Martínez Salvatierra (1965: 206): *“el toreo, antes que arte y libre inspiración del torero, es ciencia. (...). Ciencia que pudiera ser segura y exacta porque está fundada en reglas fijas y en principios geométricos infalibles”*. Sigue apuntando el autor mencionado, que el hecho fundacional del carácter de “ciencia” es que *“todo el toreo se basa en la diferencia de ejes entre el hombre y la bestia. Mientras aquel tiene un eje vertical y gira sobre sí mismo, con un movimiento de rotación, el toro tiene un eje horizontal y se mueve con un movimiento de traslación”* (Martínez Salvatierra; 1965: 206). Esta breve y descarnada caracterización del quehacer torerista, sirve sin igual para localizar y delimitar un núcleo básico y general en torno al cual ir diferenciando elementos distintivos con el espectáculo futbolístico.

En primer lugar, el espacio recreado en *los toros* es compartido tanto por el torero como por el toro, si bien cada uno tiene su propio terreno. Ahora bien, la diferenciación y propiedad de los terrenos se dirigen no a enfrentar, sino a reconvenir como lugares de encuentro; es decir, a llamar al toro al terreno del torero para producir *sucesos* estructura donde toro y torero se integren en un lugar común. La ligación espacial es fundamental para la consecución de la faena. El toro tiene que ser llamado, engañado para que abandone su espacio e incurra a introducirse en el espacio del torero. Por tanto no se trata de una defensa o *disputa* territorial, quien así lo crea olvida la provocación y la llamada del torero. El espacio en *los toros*, realmente no disponen de capacidad para crear *sucesos* acontecimiento. La circularidad de la plaza imposibilita una demarcación espacial dualizada, y por tanto imposibilita

también la recreación de *sucesos* que pudieran resolverse en clave de acontecimiento. No hay más espacio que el llamado a cumplirse para todo toro y todo torero. Lo mismo que sucede con la tesitura de compartir y acomodar el terreno común. Debido a la diferencia de ejes entre bestia y torero, el encuentro espacial siempre responde al mismo patrón de ensamblaje y unión. Teóricamente el encuentro espacial es unitario, si bien todos sabemos que en la práctica existe y se produce el encontronazo. Pero debe insistirse que este suceso acontecimiento no es producto de la vectorización espacial que domina en *los toros*, sino todo lo contrario, la infracción de una estructura escénica que no requiere, ni fomenta *sucesos* de ese tipo.

Proyectar y estirar las semejanzas entre *fútbol* y *toros* no impide apreciar también algunas *diferencias relevantes* respecto al vector tiempo. Lo primero, es que en el ruedo no hay un constreñimiento temporal verdadero, sino más bien la necesidad de una perfecta sincronización, unificación, entre toro y torero. Lo contrario sería perder el dominio del toro, y contemplar los *sucesos* generados tal como se contemplan en el *fútbol*, es decir, por el lado de conceder igual importancia tanto al acto de la “cogida”, suceso de confrontación, como “al pase” del torero, suceso de integración. Por otro lado, la temporalización de *los toros* domina y genera por entero *sucesos* estructura. La faena consta de tres partes perspectivas cuyo desarrollo tiene un orden temporal inamovible. Los tercios dividen temporalmente las “suertes”<sup>33</sup> que se han de ejecutar. La temporalidad de *los toros* se impone a

---

33 “Las suertes del toreo son de tres clases: unas en que el diestro da la salida al toro, lo quita...; otras, en que se la toma él, se quita él,..., y otras, en que da la salida al toro y a su vez se toma la suya”. (Martínez Salvatierra; 1965: 201-202).

posteriori y nunca a priori como sucede en el caso del espectáculo futbolístico. Salvo el último tercio, no hay duración estipulada, si bien preceptivamente los sucesos generados por cada fracción implica un proceder cualitativo más que cuantitativo.

En cuanto a la performance, la imagen de un torero enfrentándose con el toro es bien conocida, no en vano toda una mitología de la virilidad corre bajo este presupuesto. Sin embargo es necesario matizar en qué consiste esta confrontación desde un punto de vista ejecutivo. En primer lugar, y como ya se ha señalado más arriba, toro y torero se necesitan mutuamente para realizar, ejecutar, los sucesos expectados. Ni bestia ni hombre por separado producen el espectáculo taurino. Esto demuestra la necesidad recurrente entre las partes que supuestamente se creen enfrentadas; en segundo lugar, aun produciéndose el enfrentamiento en cuanto a encuentro necesario entre las dos partes, se observa que no se trata, ni con mucho, del desencadenamiento de una *lucha*. En las confrontaciones que aparece la lucha, como en cualquier confrontación sostenida por la disputa, hay siempre algún tipo de exclusión que no aparece en *la corrida*. Y si se atiende con cuidado no se trata de que gane uno (el toro) u otro (el torero), o que las habilidades ejecutadas por cada uno sean de mayor o menor calidad en el sentido de un *ranking* o *escala*. En *los toros* la confrontación es, desde un punto de vista formal, pura apariencia investida de simbolismos atávicos. No existe realmente lucha entre toro y torero, como no existe ganador ni acciones audaces para la derrota de una parte u otra<sup>34</sup>.

---

34 A pesar de realizarse sobre un diseño esquemático y aparentemente igual al del *fútbol*, no contempla la posibilidad de resolver el pretendido "encuentro" más que por el exclusivo dominio del torero, lo que en definitiva no deja de ser un fingido "enfrentamiento" ("engaño, burla") convertido en estrecha cooperación y trabazón entre animal y hombre.

Lo que existe para ser exactos es algo parecido a un baile o interpretación a dúo. Mientras en el *fútbol* la ejecución de los *sucesos* son producto de la oposición real de unos jugadores que intentan ejecutar a condición de que los otros no ejecuten, en *los toros* la posibilidad de ejecutar se establece en la parte contraria sin la cual no sería posible la ejecución. El triunfo del torero es, como señalan los más aficionados, también un triunfo del toro; y es que en definitiva no hay ganadores -(en el sentido que supone el contrincante)- en el desempeño de la faena. Hay, eso sí, faenas correctamente realizadas o incorrectas y deslustradas, pero en cualquier caso la finalidad siempre se encauza por la ejecución que disuelve todo enfrentamiento en *sucesos* estructuras derivados de la recurrencia no descalificadora entre toro y torero.

Por último, queda por señalar las peculiaridades derivadas del vector reglamentario. Comparativamente, el reglamento de los espectáculos deportivos es mucho más permisivo que el de los artísticos, aunque nada más sea porque en los primeros tienen su fin en generar acontecimientos. El espectáculo artístico mantiene un férreo reglamento que aspira, más que a controlar los *sucesos* desviados, a dirigir los *sucesos* al ideal previsto. Mientras que el reglamento del fútbol es un mecanismo generador de *sucesos* acontecimientos, el de *los toros* es un centro estructurador de éstos. En definitiva, todos los vectores representacionales generadores de la

---

Curiosamente, la distinción entre un espectador "torista" de la nueva generación y otro "torerista" de la antigua, es la misma que se establece para la percepción e interpretación entre un partido de fútbol y una corrida de toros. Mientras que para el torerista la razón del espectáculo está en la "faena bien hecha", recalcando única y exclusivamente el dominio del torero y buen comportamiento (nobleza) del toro, para los toristas, es la igualdad del enfrentamiento y revalorización del toro, incluso a pesar de caer en un cierto sadismo como es la justificación de la "cogida".

expectación taurina no tratan más que reforzar y perseguir el ideal unitario. A esta consecución del ideal se le hace coincidir con el modelo retórico epidíctico.

Al contrario que el modelo heurístico que somete formalmente toda comunicación a algún tipo de “disputa”, el modelo epidíctico *“tiene como finalidad aumentar la intensidad de adhesión a los valores comunes del auditorio y del orador”* (Perelman y Olbrechts-Tyteca; 1994: 102). Su formulación es, desde un punto de vista lógico, anterior al modelo heurístico, ya que sin estos valores comunes no sería posible ningún tipo de unidad o acuerdo en la disputa. No obstante, insistimos que en la retórica el modelo argumentativo epidíctico descarta e ignora cualquier tipo de contradicción por mínima que sea.

*“La propia concepción de dicho género oratorio, el cual recuerda más - por hablar como Tarde- una procesión que una lucha, hará que lo practiquen preferentemente aquellos que, en una sociedad defienden valores tradicionales, lo valores admitidos, los que constituyen el objeto de la educación, y no los valores revolucionarios, los valores nuevos que suscitan la polémicas y controversias. Hay un aspecto optimista, bendecidor en la demostración que no se les ha escapado a ciertos observadores perspicaces. Al no temer la contradicción, el orador transforma fácilmente en valores universales, o en verdades eternas, lo que gracias a la unanimidad social, ha adquirido consistencia”* (Perelman y Olbrechts-Tyteca; 1994: 100).

El espectáculo taurino, como todos los espectáculos artísticos que se guían por un modelo comunicacional epidíctico, no se generan *sucesos* a partir de la disputa, aunque puedan verse sometidos a un contexto organizacional competitivo<sup>35</sup>. Es por este motivo que los espectáculos artísticos no fomentan ni admiten la violencia<sup>36</sup>. Si la confrontación no es lo que encuentran los espectadores, ¿qué es lo que hace de interés en espectáculos de este tipo?, ¿qué es lo que transmiten formalmente los espectáculos artísticos como *los toros*?. Las respuestas a estas preguntas se encuentran difusamente en el trasfondo del modelo comunicacional epidíctico. Los *sucesos* recreados por esta estructura comunicacional tienen dos rasgos característicos, la aspiración a un supuesto ideal, y la observancia de un referente común.

Ahora bien, fijémonos en la dificultad de sopesar estos dos rasgos en “el arte” esperado por un público variopinto. La lejanía del ideal a conquistar y la inopinada dificultad a la hora de encontrar un referente común en la práctica compartida. Por eso la dimensión ejecutiva, de habilidad y destreza tiene en este tipo de espectáculos un papel principal. En un breve pero sugerente artículo, el agudo esteta G. Dorfler hace las siguientes reflexiones sobre el espectáculo musical y “artístico” en general:

---

35 No es frecuente este hecho salvo para ciertas perversiones no exentas de contradicciones. El “arte” se mueve en parámetros que no admite comparaciones de tipo competencial. En el caso de *los toros* no hay un *ranking* de toreros. Eso no quiere decir que entre estos no exista una jerarquía producto de la experiencia y “logros” conseguidos a lo largo de la carrera. No obstante, en ningún caso la “posición” lograda por un torero es producto de los resultados obtenidos por otros.

36 Llama la atención el hecho de no encontrar el fenómeno del “hooliganismo” en *los toros*, por muy divididos y aficionados que sean los seguidores de uno u otro torero.

*"Pero después, en cuanto el concertista atacaba el pezzo forte de su repertorio, rocambolesco (que podía ser un Paganini para el violín, o un arreglo del Petruschka de Stravinsky, para piano) estallaba el Histerismo Fruitivo, se desencadenaba gritos de entusiasmo y un incontenible coro de aplausos frenéticos. ¿Y todo esto por qué? (...) Porque el grueso del público se quedaba admirado, trastornado, arrobado sólo ante lo vertiginoso de la ejecución, los funambulismos de las escalas de octavas, los dobles flautados de violín, los pizzicatos ejecutados con la mano izquierda.(...). Que esto es así lo prueba la reproducción del mismo fenómeno en el caso de los ballets -modernos o antiguos, 'clásicos' o expresionistas-, en los que importa, no la coreografía, no la novedad del gesto o la intensidad del lenguaje corporal, sino la capacidad del bailarín o la bailarina para mostrar inauditas habilidades gimnásticas y pasmosas paradojas musculares y articulares" (Dorfles; 1989: 75-76).*

Hay, por tanto, una producción y expectación de sucesos habilidosos y diestros en la representación escénica. Los vectores representacionales trabajan aquí por conseguirlo. El tiempo, el espacio, la *performance* y el reglamento no tienen la función de violentar los sucesos expectados, sino de fijar y dificultarlos.

En resumen, se ha obtenido un comparación opuesta entre el análisis formal del *fútbol* y de los toros. Ambos espectáculos escenifican las respectivas representaciones en términos gestuales, los cuales, desde la atalaya común de la "expectación", los convierte en sucesos estructurantes de modelos comunicacionales retóricos. El *fútbol* se estructura como un modelo erístico mientras los toros giran en torno al modelo epidíctico.

Falta ahora traer algún tipo de significado derivado de estos dos tipos básicos de comunicar los *sucesos* en el espectáculo. Este nuevo objetivo que se plantea hay que articularlo en torno a los dos ejes que atraviesan todo espectáculo: el ideológico y el existencial.

#### **4.4.- Algunas implicaciones derivadas del análisis formal de los espectáculos artísticos y deportivos**

En los apartados anteriores se ha construido una estética de generar y comunicar los *sucesos* expectados en el espectáculo futbolístico y taurino. Toca ahora determinar cuáles son las implicaciones que se derivan de este análisis formal. El objetivo inmediato es preguntarse sobre los modelos comunicacionales que caracterizan a un tipo de espectáculo u otro, y su relación con el contexto social e histórico donde se inscriben. Para esta labor se parte de un reconocimiento de la función fática inherente a todo proceso comunicacional, y que en el espectáculo es primordial. No obstante, los modelos comunicacionales son formas estéticas donde la función fática se cumple de manera particular, y donde aparecen asociados significados de orden ideológico y existencial para la sociedad. El propósito inmediato es referir estos significados y contrastarlos con el tipo de sociedad y el momento histórico que los envuelve.

En el transcurso de este estudio se ha preguntado con cierta insistencia por cierta popularidad de la cual gozan algunos espectáculos, los cuales sorprendían por la capacidad de invocación e implicación emocional que producen sistemáticamente en el público.



Ahora bien, ¿qué importancia tiene toda esta problemática en el diseño y comparativa formal entre espectáculos?. En primer lugar, y tomando siempre como referencia el *fútbol* y *los toros*, la acotación permite estudiar la aceptación y popularidad de los espectáculos más allá de elementos justificativos y medios posibilitadores al uso como son: la presencia y atención de medios de comunicación, la mejora de los medios de transporte y nivel adquisitivo de la mayoría de la población, la masificación e inscripción de los eventos en un espacio de relativa permisividad, etc. Dado que estas circunstancias no parecían definitorias ni diferenciadoras<sup>37</sup> por sí mismas de una preferencia y movimientos específicos como pueda inspirar el espectáculo de masas actualmente, se recurrió a lo que parecía una verdadera vía discriminativa, es decir, la incidencia de estructuras formales básicas generadoras de las diferencias latentes para cada espectáculo en relación a los restantes.

En segundo lugar, y ampliando el punto anterior, las estructuras formales dentro del espectáculo pueden ser consideradas como un factor explicativo más del auge que disfrutaban los espectáculos deportivos, y especialmente el *fútbol* que se incluye dentro de una estructura determinada como es un modelo *dialógico discusional*. La importancia que esta atribución tiene para una aceptación multitudinaria, con vocación universal, tiene que ver, según el presente análisis, con una impronta existencial e ideológica que transmite a aquellos que comulgan *con y en el fútbol*.

---

<sup>37</sup> Al igual que no lo eran las justificaciones manipulativas de los espectáculos más populares como el *fútbol*.

No hay descuido alguno si ahora se utilizan términos especialmente difusos y amplios para abordar esta parte interpretativa. Los significados que se derivan de los modelos comunicacionales, productores de *sucesos*, abarcan regiones de lo social y lo humano tan amplias y profundas como la vida misma. Es por eso que, aún a riesgo de parecer una propuesta generalista y superficial, no se ha buscado en este parte del análisis aspectos o significados específicos de lo ideológico y de lo existencial. La idea básica es que las posiciones ideológicas y existenciales se expresan en estos modelos comunicacionales de una manera especialmente amplia y global para el *público-espectáculo*. No debe olvidarse que el espectáculo es un lugar de producción, un espacio donde “*el gesto*” está por encima de la palabra, es decir, donde aparecen “*prácticas no discursivas*” que son las que realmente determinan el material ideológico discursivo (Therborn;1987:28).

Todo significado ideológico del espectáculo tiene su origen en una “*matriz material*” donde se produce el encuentro entre ideologías dispares, interpretaciones e interpelaciones de la realidad donde opera y se da a esperar<sup>38</sup>. Además, la competencia, la coexistencia y el conflicto de las diferentes ideologías dependen de esas mismas “*matrices no discursivas*”. Ahora bien, en el caso del espectáculo, lugar particular para la re-creación, la función de la “*matriz material*” no es sólo “*sancionadora y reafirmadora*” de lo que ideológicamente existe, se piensa o acuerda. El interés particular

---

38 “*La matriz material no funciona como un ménage à trois entre hombres, ideología y realidad, sino como un factor determinante de la competencia y el choque de las diferentes ideologías, de las diferentes interpretaciones de la realidad, o de las diferentes interpelaciones acerca de lo que existe, lo que es bueno y los que es posible*”. (Therbon; 1987: 29).

sobrepasa tan importante cometido relacional e intenta algo más genérico si cabe, introducir la ideología dentro del proceso material generador de sucesos expectados. Esto es posible en nuestro caso porque los modelos comunicacionales analizados anteriormente, además de enunciar la existencia o posibilidad de algo (suceso/s), y la existencia/ocurrencia de lo enunciado, determinan formal y productivamente cómo existe y ocurre en la práctica.

Volviendo al punto de partida donde se separaba el significado de la representación teatral y el significado de la *"teatralidad"* de la representación teatral, hay todo un extenso campo de análisis en torno a la *función-representación* tanto desde el punto de vista formal como ideológico. Véase al respecto el ya clásico estudio de V. Propp (1992) y su análisis formal de los cuentos tradicionales. Sin embargo, el objetivo inicial sigue siendo la *teatralidad gestual* de la representación, en concreto la función ideológica que desempeña y las implicaciones correspondientes para interpretar ideológicamente la *función-representación* como espectáculo. Se sigue, por tanto, queriendo ensanchar cuidadosamente un sendero que en la experiencia empírica es sólo el perfil indisociable de un mismo plano. La lingüista J. Kristeva (1972) formula con ejemplar claridad este mismo esfuerzo teórico cuando en relación a la ciencia semiótica dice:

*"Es efectivamente imposible comprender de qué habla la semiótica cuando plantea el problema de una producción que no equivale a la comunicación, aun cuando esto se haga a través de ella, si no se acepta este corte que separa nítidamente la problemática del intercambio de la problemática del trabajo"* (Kristeva; 1972: 67-68).

Es por eso que el análisis semiótico de la teoría marxista insiste, como es el caso de J. Kristeva, en reconocer la separación entre el lugar de la representación, del valor y el intercambio, y el lugar del trabajo, de la productividad que no representa nada fuera del valor. La extrapolación de esta problemática parece ahora de gran interés para los propósitos interpretativos, aunque sea a través del análisis marxista y la economía política. Según los planteamientos de J. Kristeva (1972: 63).

*“El trabajo no representa nada fuera del valor que él es uno de otra manera: se mide el valor por la cantidad de tiempo social necesario para la producción.(...). Pero -y Marx esboza claramente esta posibilidad-, es pensable otro espacio en el que el trabajo podría ser aprehendido fuera del valor, es decir más acá de la mercancía producida y puesta en circulación en la cadena comunicativa. Allí, en esa escena en la que el trabajo no representa aún valor alguno y no quiere aún 'decir nada', no tiene pues sentido, en esa escena, se trataría de relaciones de un cuerpo y de un gasto”.*

El problema de abordar la productividad anterior al valor, la “teatralidad” anterior a la representación simbólica teatral, es lo que se plantea en diverso modo para buscar significados concretos asociados al análisis formal que se viene desarrollando. Como diría J. Kristeva (1972: 68), *“se intenta plantear la diferencia entre los tipos de producción significativa antes del producto (el valor)”.*

Esta producción o prácticas significantes, en el caso de los espectáculos, no comparten el mismo significado que atribuimos a la

*función-representación*. Más bien es una forma de traerla, producirla, lo que interesa realmente. Y la primera implicación que se entresaca de esta diferenciación entre el plano de la producción y del producto es que las *funciones representadas* son irreducibles al espectáculo, y que están abiertas a la pluralidad interpretativa de quien las mira (expecta). Este apunte no sería de especial interés si no se insistiera en ver en esta primera implicación el objetivo principal de todo espectáculo, es decir, recrear un espacio donde sea posible opinar y dar rienda suelta a la interpretación particular y conjunta o colectiva. La “*cháchara*” de los espectáculos es un reflejo fiel de la *vaciedad* potencialmente llena de interpretaciones plurales y contradictorias entre sí. Pero también es la entrada a mantener y privilegiar en los espectáculos cierto dinamismo y cierto historicismo revelador. Es, por decirlo sintéticamente, la polivalencia de los espectáculos para los hombres y para la historia que los sitúa frente a ellos. Como todas las ideologías existenciales, y el espectáculo como la religión tiene una claro componente existencial, no está determinado internamente por la coordenada histórica, si bien sólo es expresable e inteligible objetivamente dentro de ella. Se encuentra en este punto claras conexiones de los espectáculos con la economía, la política y la cultura. Los espectáculos son administrados y aplaudidos según las sociedades que los comprenden y animan con su público.

Al principio de este epígrafe, se señaló que *los toros* y el *fútbol* son, desde un punto de vista ideológico, una matriz material productora de *sucesos* que tiene como cometido afirmar y sancionar el funcionamiento de las ideologías cursadas por los individuos. Por ejemplo, como dice G. Therborn (1987), un individuo puede contravenir el curso de los dictados del

discurso ideológico y ser “sancionado” mediante el fracaso, el desempleo u otro tipo de suceso. Ahora bien, en el espectáculo esta función de afirmar y sancionar no es producto del sistema del poder económico y político, o para ser más exactos, el poder se conforma con incluirlo dentro de su organización a pesar de hallar en él claras contradicciones e incluso oposiciones a las sanciones y afirmaciones producidas en esa sociedad. En el caso del espectáculo se inaugura por definición un espacio lúdico y autónomo de afirmar y sancionar ideologías de diferente curso a las instauradas por el poder. J. Devignaud (1970) ya precisa con insistencia que en la escena trágica se proyectaba lo que la sociedad aun no se podía permitir desde el punto de vista de la costumbre, es decir, lo que en la sociedad del momento hubiera sido imposible o costoso de decir por oponerse al orden establecido<sup>39</sup>.

Pero también es un lugar de encuentro donde las ideologías se hacen efectivas al verse relacionadas unas con otras en una matriz que no es la del *mundo real*. No hay, por tanto, tal *imaginario* de ficción en el espectáculo, o por lo menos no deja de ser un imaginario más de la realidad que la

---

39 “En el caso de los griegos, la tensión social y psíquica dentro de la comunidad alcanza un punto tal que tenía imperativamente que encontrarse una solución: ninguna razón nos impide pensar que la tragedia, y en primer lugar la tragedia de Esquilo, fue para la conciencia colectiva un medio -entre muchos otros...- de poner fin a esta situación desgarrada. Como si el espectáculo de la tensión encarnada en un individuo simbólicamente cargado con toda la experiencia psíquica de 'la polis' pudiese si no liberar, por lo menos provocar en la comunidad una conmoción necesaria. Evidentemente este impacto es de naturaleza polémica, puesto que los griegos acaban de descubrir en el combate contra los persas que la lucha a vida y muerte es la única experiencia real de la que la existencia sale transformada. De esta manera, la función de la tragedia sería de ejercer presión sobre el grupo, de manera que este se sitúe en forma nueva con respecto a los demás grupos humanos y al tiempo, o en resumidas cuentas, de hacerlo entrar en una historia.” (Devignaud; 1970: 38).

sociedad y los hombres *imaginan* en términos reales. En cuanto “*matriz material*”, el espectáculo tiene un significado subversivo en la medida en que esa matriz es productora de experiencias y de prácticas no discursivas al margen del poder instituyente<sup>40</sup>. Es un espacio de libertad donde oponer y ensayar prácticas sin por ello ver comprometido el orden vigente. Como tal, esas prácticas no tiene valor alguno, incluso son contra el valor, lo que hace de ellas una forma *soberana* (inmediata) de mostrar e interpretar comunitariamente el mundo.

#### **4.4.1.- Consideraciones acerca de las prácticas no discursivas del espectáculo taurino**

Las prácticas no discursivas (materiales) se concretan en diversos modelos de comunicación y relación retórica con el Otro, sea individuo, grupo o entidad diferenciadora. Aquí el análisis sugiere también que estos modelos comunicacionales son formas retóricas de abordar y producir los cambios y transformaciones producto de la tensión entre *lo existente* y *lo que puede llegar a existir* (utopía) fruto de la historia como estructura o acontecimiento. Ambos cometidos dotan a cada espectáculo de unas credenciales propias y de una estructura fija sobre la cual se manifiesta la *expectación* del *público-espectáculo* por los *sucesos* allí recreados. Por último, la ideología del espectáculo se hace patente en el marco de las

---

40 No obstante, por el análisis se encuentran espectáculos cuya caracterización es contraria a la revolución, véase sino todas aquellos espectáculos que en este estudio se han categorizado como “*artísticos*”, y que tienen como estructura la persecución de prototipos ideales e inmutables.

luchas y relaciones de fuerzas ideológicas que dominan en el resto de la sociedad donde se inscriben. La eficacia ideológica del espectáculo futbolístico (o taurino) debe ser tomada en cuenta en articulación con otras formas y fuerzas ideológicas, a demás de la que imprime al individuo toda sociedad y cultura por el simple hecho de posicionarlo en sus entrañas<sup>41</sup>. No es circunstancial que el *fútbol* tenga un significado ideológico manifiesto a partir de las fuerzas ideológicas globales que dominan la sociedad industrial secularizada. Exactamente igual que aparece para *los toros*, un espectáculo cuya eficacia ideológica hay que buscarla en relación con la sociedad feudal e ilustrada del Siglo XVII y XVIII.

En el caso concreto de *los toros*, antes de convertirse en espectáculo, fueron en principio un ejercicio dirigido a la captura de animales salvajes para el sacrificio. La *taurocathapsia* exigía cierta técnica que posteriormente fue aprovechada para el entrenamiento guerrero de los caballeros. Muy pronto la proeza del enfrentamiento con el toro se convirtió en una prueba de valor y su inclusión en fiestas reales, ceremonias y consagraciones. La lidia caballeresca fue, no obstante, compaginada a su vez con el acoso multitudinario al toro:

*“una persecución tumultuosa en la que participaba el pueblo en gentío. En dichas corridas, los animales eran abatidos después de haber sido ferozmente heridos con flechas y venablos, con cuchillos y dardos”* (Moya; 1995: 212).

---

41 Véase al respecto el epígrafe del Capítulo III dedicado a la *función soberana* del espectáculo.



Hasta prácticamente la segunda mitad del Siglo XVIII no se inventó la corrida moderna<sup>42</sup>, no sin antes haberse producido sanciones y prohibiciones dirigidas a sofocar y acabar con un espectáculo callejero que manifiestamente fue tachado no pocas veces de pagano y bárbaro. Sin embargo, la corrida de toros tiene su origen en la sociedad feudal caballeresca, y a pesar de estos antecedentes, como señala C. Moya (1995: 218-219):

*"..en vísperas de la Revolución Francesa y la toma de la Bastilla, el pueblo y su toreo a pie está tomando el viejo lugar de la aristocracia en las grandes plazas españolas que, así, deviene tumultuoso y progresivo escenario de soberanía popular para mayor desconsuelo de estos penúltimos varilargueros representantes del poder señorial".*

En efecto, el espectáculo taurino resurge con fuerza definitiva en el momento triunfante del levantamiento de la clase burguesa frente a la nobleza. ¿Pero cuáles son las razones de este triunfo? y ¿cuál es el motivo de semejante entusiasmo popular, incluso el de hacer el espectáculo definitivamente suyo?

---

42 El espectáculo taurino en un principio se organizó gratuitamente por las autoridades político-administrativas en las plazas públicas. En los planes urbanísticos de determinadas ciudades españolas del siglo XVII se contempla directrices arquitectónicas para la habilitación de las plazas públicas para dichos fines. En Madrid, capital del reino bajo el mandato de Carlos III, se reconstruyeron los edificios de la Plaza Mayor, antigua Plaza del Arrabal, que formaban un cuadro de 100 por 120 metros con 68 casas de cinco pisos para que "desde sus 476 balcones corridos, portales y bóvedas e instalaciones complementarias pudiesen presenciar las fiestas reales unas cincuenta mil personas". (Martínez Salvatierra;1965:17). No obstante habrá que esperar a el siglo XVIII para conocer las primeras plazas diseñadas única y exclusivamente para el espectáculo taurino.

Según el análisis aquí desplegado, la tensión entre naturaleza (tradición) y razón se resuelve en el espectáculo taurino de manera retórica a través de una estructura heurística que hace **natural la razón y razonable la naturaleza**<sup>43</sup>. En el primer término, -naturalizar la razón-, aparece el mito, es decir, los *sucesos estructura* que tienen como cometido constatar el segundo término de hacer *razonable* una fuerza inescrutable e imprevisible como es la misma naturaleza del toro<sup>44</sup>.

Hay que olvidar ahora lo que puede significar el toro o las formas y movimientos del torero. Hay que centrar la interpretación en lo que únicamente se está seguro de constatar como *sucesos* de la expectación, es decir, la estrecha relación que se establece entre el instinto del animal y la voluntad humana de dominarlo.

La tensión entre sociedades tradicionales y modernas se resuelve satisfactoriamente en los espectáculos taurinos por materializar los *sucesos* donde el hombre llega a ordenar y dominar *técnicamente* el desorden natural de la fuerza animal. La forma de superar esta primera tensión es recurriendo al control de la técnica y la razón pero sin despegarse aún de lo que es una estructura mítica, despolitizada, contraria a la dialéctica y la

---

43 M. Maffesoli habla del Barroco como un estilo estético que trata de *"una culturización de la naturaleza y una naturalización de la cultura"*. No obstante, este fenómeno lo sitúa Maffesoli (1989) contrario al fenómeno de la Modernidad, el cual postula la separación entre naturaleza y cultura, entre cuerpo y alma, y entre objeto y sujeto. Para este autor, el Barroco es menos un estilo estético de una época histórica del arte, y en mayor medida *"un 'tipo' societario que, de forma recurrente, recorre toda la vida en sociedad, o como una característica que, según los momentos, ocupa un lugar más o menos importante"*. (Maffesoli; 1989: 17).

44 Del toro se destaca su *"nobleza"* como atributo que la naturaleza pone en el animal para la producción exitosa de *"sucesos estructura"*.

consideración del *Otro* como producto de las diferentes *posiciones* dadas. Su ideología, por tanto, es *inclusiva* en cuanto trata de introducir al público espectador en un universo material donde no hay ni vencedores ni vencidos, sino re-convenidos. La sociedad a la que apunta es a una sociedad moderna, si bien mediada desde una sociedad tradicional, aristocrática, inserta en una fuerte estructura político religiosa.

Hay, por tanto, a nivel formal una contradicción expresamente bien resuelta en *los toros*; por un lado, los *sucesos esperados* son producto de un modelo comunicacional conjuntivo, unificador del auditorio; mientras por otro lado, dichos *sucesos* tratan de remontar el orden natural y mágico por uno racional y científico, o dicho de otra forma, en los espectáculos taurinos se mitifica la nueva sociedad racional burguesa y los nuevos ideales revolucionarios al mismo tiempo que se rompe con la sociedad feudal aristocrática. Frente a los espectáculos plenamente revolucionarios, los “*artísticos*” presentan cambios (*sucesos*) deslegitimadores de lo contingente e histórico al mismo tiempo. Como señala P. Ricoeur (1987: 51), las estructuras míticas, el mito:

*“está al servicio de esta lucha de la estructura contra el acontecimiento, y representa un esfuerzo de las sociedades para anular la acción perturbadora de los factores históricos; representa una táctica de anulación de lo histórico, de amortiguación de lo eventual”.*

El mito responde a unas “*figuras retóricas*” fijas en las que se alienan las diversas formas del significante mítico. Estas figuras retóricas producto

del *modelo heurístico* que dominan a *los toros* se resumen en dos grupos: las que transforman continuamente los productos de la historia en tipos esenciales y las que valoran (sopesan) los tipos esenciales para ordenarlos y jerarquizarlos (Barthes;1989). Las principales figuras que se reconocen en el espectáculo taurino son:

La confesión del accidente o "*suceso contingente*" para ocultar la estructura y reforzar la conjunción del público míticamente. Este mecanismo *vacuna* o *preserva* del riesgo de una subversión generalizada. En realidad, como se tendrá la oportunidad de ver más adelante, la disputa o discrepancia de los aficionados a *los toros* no es posible salvo a costa de defender un ideal unificador por todos mantenido. La oposición, por tanto, es ficticia en cuanto que sólo es un pre-texto dirigido a mantener el status de los *sucesos estructura*.

Por otro lado, en *los toros* la historia (acontecimiento) está privada en detrimento de una estructura ideal que borra todo origen o huella selectiva de los *sucesos* expectados. No hay una responsabilidad del público porque no hay asideros para contrastar lo que debe ser y cómo deben ser los *sucesos*. La única responsabilidad del público espectador es la de cotejar (verificar) los acontecimientos que ya vienen referidos modélicamente. La explicación tautológica hace el resto: dice que es lo que es porque simplemente es y sucede. La *discrepancia* en *los toros* se limita por tanto a la constatación o verificación de los *sucesos* expectados. En la misma dirección, existe también una imposibilidad de imaginar lo otro, la alteridad, y la consistencia de contrarios. El público entra siempre a dirimir (comparar

y enjuiciar sucesos) sobre una base de exclusión permanente fruto del rechazo mutuo entre extremos.

Según lo explicitado, el espectáculo taurino prolonga su eficacia social e ideológica en varios puntos:

En primer lugar, es un lugar mediador para las tensiones generadas entre dos tipos de sociedades y experiencias vivenciales: la *tradicional aristocrática* y la *racional moderna*. En los toros se observa formalmente aspectos que se refieren a ambas, especialmente allí donde se pone de manifiesto la producción de sucesos fruto del azar (destino) y del logro (voluntad racional). Ambos planos presentes se resuelven a través de un modelo epidíctico (educativo) cuyo fin último es la conjunción y unificación de posiciones en términos heurísticos. El resultado de esta mediación retórica se decanta finalmente por presentar *naturalmente* una preponderancia de los *sucesos estructura* (logro-racional) sobre los *sucesos acontecimiento* (destino-irracional). Es decir, una forma expresiva de naturalizar la sociedad racional moderna y racionalizar la sociedad tradicional aristocrática.

Es del todo probable que siguiendo esta interpretación otros espectáculos artísticos puedan desempeñar el mismo fin que se apunta para los toros. Aunque el caso de los toros nos parezca un ejemplo especialmente significativo, el espectáculo musical, la ópera, el ballet, el teatro, la danza, el circo moderno, etc., no lo son menos. El carácter conservador que les domina permite que sean, a pesar del *potencial subversivo* de todo espectáculo, una forma de aliviar y mediar tensiones

fruto del cambio social y político. Por otro lado, el hecho principal de destacar *los toros* no debe ser sólo circunstancial. A demás de las connotaciones culturales y/o simbólicas afines a las sociedades donde existe dicho espectáculo, la presencia del toro (animal) contiene un *lugar físico* con identidad propia donde claramente se producen los *sucesos* que no se dejan prever ni dominar. Lo mismo sucede en el circo con la manifestación concreta de *fuerzas externas* como la gravedad, el fuego, la altura, etc., las cuales realzan y manifiestan sin gran esfuerzo, pero de manera todavía confusa, la esencia del modelo retórico que se describe. La popularidad de estos dos espectáculos se refuerza en la medida en que no ocultan y ponen de manifiesto sin reparo alguno la *gravedad* de los *sucesos estructura*. Todo lo contrario que los espectáculos más elitistas y refinados, los cuales demuestran en su ejecución una infalibilidad disimuladora de lo contingente, del desorden, de lo irracional, y por tanto, de lo *re-convenido retóricamente*.

Por otra parte, no se descarta que esta *ocultación* versus *demonstración* bipartita haya tenido que ver con el grado de popularidad alcanzado por el espectáculo taurino. Tanto en el ruedo como en su símil el circo, los primeros dos grandes espectáculos modernos, se da a esperar la tensión implícita para producir *sucesos estructura*. No cabe duda de que el público participa de lo que sucede con un grado mínimo, pero suficiente, de incertidumbre. El riesgo es parte de la ejecución expectada. El "*más difícil todavía*" o el temor a producirse "*la cogida*" ponen de manifiesto una expectación más vivida y certera de los términos concurrentes en la tensión que produce todo dominio o transformación racional. Las novedades, lo acontecido en el ruedo es el resultado de tramitar las fuerzas creadoras de

una nueva realidad diestra en contener y poner a su servicio el “*fatum*” de lo imprevisible e irracional. Y esa nueva realidad halla su lugar en la colaboración directa del hombre y la razón con la naturaleza.

Sin duda alguna, los toros forman parte principal de la experiencia fundacional de la modernidad, y no sólo por ser un espectáculo popular, recreado para la empresa capitalista y sus fines económicos lucrativos, sino porque aparece de forma inequívoca el ideal organizativo racional moderno. A pesar del revestimiento simbolista de la fiesta, la organización está estrictamente pautada y/o normativizada por categorías que hacen de la expectación de los sucesos y su comentario (cháchara) objeto de un severo y ordenado análisis lógico<sup>45</sup>. De ahí nuestra confianza en ver al público taurino como un *público ilustrado*, es decir, un personal preocupado por dar razón lógica de los *sucesos estructura*, tal como si se tratara de localizar y desvelar deductivamente un *complejo montaje matemático*. Como señala el sociólogo Carlos Moya (1995: 223-224):

*“Ese masivo anillo de ojos, voces y gestos que vigila la menor imperfección del toro y el menor error del diestro, a la vez que da rienda suelta a sus posibles pasiones de masa, se comporta en*

---

45 Así lo demuestra el crítico taurino Claude Popelin (1966) en su breve libro *Los toros desde la barrera*. Para el autor, el verdadero público taurino hace gala de una gran perspicacia y análisis de las situaciones y sucesos producidos en el ruedo: “No vayan a ustedes a deducir de mis palabras que los intelectuales son los que están mejor preparados para entender el toreo. Los hombres del campo, formados para observar la naturaleza y los animales, les llevan en este terreno mucha delantera. Lo importante es negarse a tener ideas hechas que pronto se convierten en tópicos y no sustituir nunca con una explicación abstracta, por inteligente que parezca, el rigor lógico de los hechos correctamente analizados”. (Ibid; 1966: 211).

*conjunto como público ilustrado. (...) La incorporada disciplina colectiva que supone asistir a los toros, la instantánea precisión en calibrar la calidad y movimientos del toro y el torero que alcanza todo buen aficionado, son otras dimensiones radicalmente civilizadoras que aseguran el buen orden del pueblo en la plaza, en medio de las más estruendosas manifestaciones de pasión (...). El presidente de la corrida, desde el palco de las autoridades, deberá plegar instantáneamente su posible juicio sobre el desarrollo de tal lidia a la masivas aleadas de aplauso o rechazo, vertiginosamente cambiantes, con que el respetable manifiesta su colectiva y unánime Soberanía sobre la plaza”.*

No obstante, la contradictoria pero bien resuelta *soberanía popular ilustrada* que se manifiesta en los toros es fruto de los sucesos producidos para la expectación, y que responden unívocamente a un modelo epidíctico disimulador de un orden superior (ideal) a salvo de enjuiciamientos y conflictos desintegradores. Por este motivo el espectáculo taurino, tal como continua desvelando Carlos Moya (1995: 226):

*“combina con magistral flexibilidad los dos grandes principios de soberanía cuyo enfrentamiento ha revolucionado la historia constitucional de estos dos últimos siglos: el antiguo principio de la realeza sagrada y el moderno postulado de la soberanía popular”.*

No hay que olvidar que en los toros se mantiene al unísono la presidencia o palco presidencial y los pañuelos blancos del público refrendados por el presidente. Una vez más vemos el proceso mediador



(transformador) donde la autoridad civil tutela la práctica democrática de un público, a juicio particular, apasionado “de” la razón. *los toros* expresan estéticamente el nacimiento del hombre moderno, máxime si tenemos en cuenta que es el propio *hombre descabalgado*<sup>46</sup> quien toma los bártulos y toda la responsabilidad de los *sucesos* allí expectados. Introducir la racionalidad y la sociedad que le acompaña, ha sido a nuestro juicio, el objetivo alcanzado por el espectáculo taurino. Un espectáculo, que a contra corriente de los detractores defensores del toro, no tiene en su fundamento nada de bárbaro o primitivo. El análisis formal demuestra que el toro es un pre-texto cultural bien fundado para lograr el espectáculo artístico, pero debe insistirse que otros espectáculos como el circo demuestran, a través de las habilidades desafiantes (técnicas) de los artistas, un dominio similar del medio *natural* y del desorden. La diferencia está precisamente en el objeto que encarna el medio, es decir, la presencia del toro como *parte viva*, productora de *sucesos* al igual que el torero.

Esta *autonomía* del toro frente al estatismo y abstracción de la altura, la gravedad, incluso de la fiera domesticada del circo, es la que pone sin dilación sobre la pista del matiz de los *sucesos expectados* y su ambivalencia en el ruedo taurino. Según un planteamiento paralelo, *los toros* son un espectáculo que permite organizarse perceptivamente como si de un

---

46 Es el momento en el que se funda la corrida de “a pie” tal como hoy la conocemos. Descabalgat supone el traspaso de la función taurina caballeresca al “infante”, pero también al nuevo hombre que se pone sin caballo delante del toro. Es curioso que en las interpretaciones simbolistas del toro no haya tenido cabida las interpretaciones del mismo tipo en la figura del caballo. El rejoneo, práctica todavía viva en Portugal y Andalucía, caballo y hombre forman una sola figura que aquí se recrea en torno al mito del centauro.

*combate* se tratara. Se sabe bien que desde un punto de vista formal y/o experto no hay en el ruedo cosa igual o semejante, pero los *sucesos* producidos si pueden interpretarse, y se interpretan por un público neófito, como sí el toro tuviera *autonomía* y *necesidad* de defenderse frente a la espada y engaño del torero. En este sentido, a juicio particular, parece hallarse en el espectáculo taurino base suficiente para entrever una conexión y anunciación del modelo erístico que domina en los espectáculos deportivos. No por casualidad, encontramos facilitado en el ruedo un *bárbaro* espectáculo consistente en el enfrentamiento de dos animales salvajes para refrendar la victoria de uno de ellos. Tras el exotismo de ver pelearse un oso con un toro, o un toro con un tigre, está la formalización de un esquema productor de *sucesos acontecimientos*, exactamente igual que la interpretación de aquellos *espectadores turistas* que reivindican el derecho de igualdad para el toro, es decir, el de adjudicarle un estatuto formal idéntico al del torero.

Estas observaciones y sus matizaciones permiten concluir por otro lado dos apreciaciones con cierta relevancia para el análisis; la primera, tiene que ver con la popularidad alcanzada por *los toros* frente a otros espectáculos artísticos, los cuales no producen *sucesos estructura* con igual intensidad, ni tampoco presentan de la misma forma el dominio racional de la *fuerza natural* doblegada; la segunda apreciación se refiere al hecho de ver en la *fuerza natural* un centro productor de *sucesos* con verdadera entidad y autonomía, y este rasgo es de especial importancia si tenemos en cuenta el carácter antropomórfico con el que se enviste al toro. La naturaleza deja de ser un enemigo para hablar de ella como amigo. La diferencia entre la cetrería y *los toros* reside, entre otras muchas cosas, en

este punto. El animal (toro) cobra el estatuto de *amigo*<sup>47</sup> con el cual el hombre puede llegar conjuntamente a vivir y experimentar una parte del mundo. Ese es uno de los fines generales del espectáculo taurino: comprender la esquivia naturaleza, inaugurar una nueva forma de estar con ella, forma racional, etnocéntrica y reconciliadora<sup>48</sup>. Los *sucesos acontecimiento* se doblegan a las estructuras míticas de la racionalidad, pero hay que insistir de nuevo en observar la relación de complementariedad y el carácter educativo del esfuerzo. Parece claro que en *los toros* se encuentra una base formal suficiente para interpretar, tal como señala Manuel Delgado Ruiz (1986), una función socializadora e integradora<sup>49</sup>. No obstante, nuestro análisis va más allá y conecta directamente con la hipótesis de Enrique Gil Calvo (1989: 26) donde:

*“Las corridas representan la lucha victoriosa de la razón humana enfrentada a las fuerzas incontrolables mucho más poderosas. Su institucionalización se inscribe dentro del vasto*

---

47 Se califica de *“amigo”* en el sentido de *“colaborador”*, y por tanto de personaje afín a los objetivos marcados por el torero. Entre los críticos taurinos se oye hablar directa o indirectamente de la complicidad entre toro y torero. Esa complicidad del toro se desmarca tanto del comportamiento salvaje, puramente instintivo, como del domesticado y manso.

48 Hasta la muerte, donde el toro queda abatido por el torero, es una reconciliación asentidora de la faena y del trabajo (lucimiento) mutuo producido en la plaza.

49 Desde un punto de vista formal, la función integradora (socializadora) es parte esencial del modelo epidíctico que domina al espectáculo taurino. A *los toros* se va a esperar eso que es el *“aprender”*, es decir, verificar y constatar razonadamente los *sucesos* recreados. Tal como apunta R. Riesman (1981) para comprender los cambios operados en distintos tipos de sociedades sobre el tema de la socialización, se pasa de un control fundado en la tradición a un control interno fundado sobre modelos ideales que cada uno libremente aspira a reconocer.

*proceso de modernización económica sociopolítica y cultural que por aquellas fechas corría por toda Europa, con motivo de la disolución de la sociedad estamental”.*

Ahora bien, no debe perderse de vista la importancia que tiene el concepto teórico de espectáculo para las estructuras formales aquí analizadas. En este sentido, *los toros*, incluyen la *función soberana* traducida en una banalización de la expectación productora de las expresiones comunes, más corpóreas y sensuales<sup>50</sup> del *público-espectáculo*. Y ese cuerpo<sup>51</sup> social tiene una forma cambiante en lo que son dos estéticas retóricas que tienden necesariamente a la aglutinación: bien conjuntando y unificando (caso del espectáculo taurino), bien enfrentado y asimilando (caso del espectáculo futbolístico). La totalidad de los espectáculos responden con sus respectivos matices particulares a una de las dos formas retóricas. Y la comprensión de una no es posible sin la comprensión y manifestación solidaria de la otra. Una parte fundamental de las derivaciones sociológicas de los espectáculos analizados se halla en la comparativa formal de ambas. En la medida en que demuestran formar parte de una estética propia, su función y justificación también es parte de las diferencias que arrojan entre sí.

---

50 Las forma discursiva de expresar la experiencia de los espectáculos recurre sistemáticamente a metáforas sensitivas como “*se te pone los pelos de punta*”, “*esa tarde sales lleno*”, “*notas que flotas*”, etc...

51 Se entiende por “*cuerpo*” todo significado que se opone al concepto de órgano. El cuerpo es ante todo extensión sin discontinuidad ni diferenciación. El cuerpo es un lugar por donde “*pasan*” o “*suceden*” cosas pero ninguna se detiene. El órgano, por el contrario tiende a instaurarse en el cuerpo con funciones y relaciones afianzadas, mantenidas, privadas del fluir, de la expectación por lo esperado diríamos nosotros. Véase al respecto las aclaraciones de los filósofos G. Deleuze y F. Guattari (1994).

#### 4.4.2.- **Toros y fútbol: espectáculos del ayer y del hoy**

La ubicación de *los toros* en el pasado y del *fútbol* en el presente parece una ordenación del todo equívoca. Ambos espectáculos se han alternado a lo largo de este siglo XX en torno a dos modelos retóricos opuestos entre sí. Desde un punto de vista histórico el *fútbol* tiene su aparición como espectáculo de masas con posterioridad a *los toros*. Sin embargo, formalmente, el modelo erístico que domina a los *espectáculos deportivos* es tan primigenio como el modelo heurístico de *los artísticos*. En este sentido, es lícito mantener la idea de modelos paralelos cuya evolución histórica es fruto de transformaciones y creaciones estilísticas estrictamente particulares.

El dicho de *pan y circo* se sustituye aquí por el de *toros y fútbol*, una variante combinatoria que según lo dicho refleja y describe sucintamente las *reivindicaciones dionisiacas* de la sociedad moderna. El *fútbol* es un espectáculo que se organiza precisamente en el transcurso del siglo XIX, después de haber sido un juego brutal y sanguinario prohibido desde su origen ancestral en el Siglo XII <sup>52</sup>. Aparece en sus inicios como deporte encerrado en la organización de escuelas, fábricas y cárceles inglesas, lo que en cierta forma explicita el carácter disciplinario que le envuelve, y que le hace ser a su vez un deporte *liberador* en el sentido de permitir una

---

52 Como señala el historiador J. Walvin (1975), el fútbol surgió como juego industrial. A partir de 1870 fue enseñado a la clase obrera por clérigos, hombres de negocios y administradores de fábricas. Este fue el caso de la introducción del fútbol en España, importado y enseñado en sus principios por ingenieros ingleses desplazados a empresas en España.

actividad “*saludable*” donde dar rienda suelta a la violencia de unos contra otros sin perjuicio alguno (Weinberg; 1967).

Efectivamente, el fútbol espectáculo establece *sucesos* en términos de ***conflicto frontal***. Los acontecimientos expectados parten de la disputa abierta sometida a una fuerte presión temporal y espacial. El constreñimiento formal hace de la estructura erística que le domina un garante añadido para los *sucesos* violentos que se generan. Aunque en todo modelo erístico se da una oposición de las identidades que participan retóricamente, en el caso del *fútbol*, esta oposición está dominada por la disputa o discusión, es decir, por la forma más violenta que caracteriza a los espectáculos de este tipo.

Estos acontecimientos deportivos, y especialmente el futbolístico como práctica y función deportiva representada, no parece proclamar las bondades y noblezas que el discurso vigente publicita. El deporte no es una práctica que se crezca en la oposición o supresión de la violencia, ni siquiera cuando se apela al *proceso civilizador*<sup>53</sup> que lo organiza en el tiempo y somete a unas normas ciudadanas. Tampoco parece correcto externalizar un efecto que sólo la estructura formal de la práctica deportiva pone y tiene a buen recaudo. No es lícito ni posible exculpar la violencia encubierta en el deporte por motivos económicos derivados de la presión que ejerce el negocio y las ganancias que genera. La violencia no es reducible tampoco a procesos identificatorios del orden de lo *extremo* o

---

53 Se sigue aquí la concepción de N. Elias (Elias y Dunning; 1992) sobre los deportes en relación al proceso civilizador de la sociedades modernas, según el cual el deporte reglado deja de ser definitivamente un fenómeno violento en su generalidad.

*patológico*, tal como demuestran las hinchadas o el vandalismo. El fútbol como deporte, y el espectáculo futbolístico como práctica no discursiva sobre la cual se pretexta, está sometido a una estructura formal básica (erística) que presupone la violencia en diversos grados e intensidades.

Una interpretación marxista del espectáculo futbolístico, y del fútbol en general, ha puesto de relieve una *violencia estructural* (externa) producto del enfrentamiento de clases y de la explotación del trabajo obrero. La *práctica del fútbol*, al igual que el espectáculo que se genera, está sometida como cualquier otra empresa o práctica económica a las directrices de la organización capitalista y de la economía de mercado. Un texto como el de G. Vinnai (1991) nos ahorra el esfuerzo de análisis y nos remite a determinadas claves interpretativas que se encuentran encubiertas y bien cumplidas en el espectáculo futbolístico. En concreto la racionalidad y eficacia de las acciones para la búsqueda y maximización de las ganancias y rendimientos contabilizados en magnitudes cuantitativas.

No obstante, no es este tipo de violencia el que interesa entresacar y afianzar sin más preámbulo. De seguir unívocamente esta interpretación rigurosamente crítica, el espectáculo del fútbol sería parte de la violencia encubridora de la explotación capitalista que impone el espacio del ocio como recuperador del trabajo alienado bajo la producción capitalista<sup>54</sup>. Sin decir mucho más por esta parte, para los propósitos inmediatos importa en mayor medida la dimensión formal retórica del espectáculo futbolístico, y en

---

54 A razón de insistir en desvelar las relaciones violentas que la clases privilegiadas han utilizado para la dominación, la violencia ha sido interpretada de una manera reduccionista y vinculada por necesidad a aquello que la genera.

específico la relación que mantiene con el enfoque crítico que interpreta el fútbol y el espectáculo deportivo como un reflejo de las relaciones económicas capitalistas e industriales<sup>55</sup>.

Curiosamente, esta relación encubre unas posiciones ideológicas que pasan desapercibidas, y por las cuales la función alienadora del espectáculo futbolístico se halla simultáneamente como una práctica no discursiva opuesta a las relaciones de dominación capitalista, es decir, aquellas que se fundan en la razón y la técnica. Como señala G. Vinnai (1991: 33):

*"El espectador aspira a dejarse arrollar sin resistencia. Puesto que en su lugar de trabajo ha aprendido a adecuarse dócilmente a las exigencias de la racionalidad de la empresa, a plegarse pasivamente a las disposiciones de sus superiores, en su tiempo libre también trata de sustraerse a las tareas independientes. Su fantasía se atrofia: quien quiera adaptarse tendrá que renunciar a la fantasía. El espectador ni siquiera asume de buena gana el juicio acerca del suceso deportivo; los reportajes y comentarios de los medios masivos, que informan acerca del partido a que asistiera, ejercen sobre él una atracción mágica".*

---

55 Define el escritor Francisco Umbral en su "diccionario para pobres" que el espectáculo futbolístico es una forma de hacer los pobres la guerra de las clases sociales. En el campo de fútbol el proletariado da dos gritos, come dos bolsas de pipas y discute la jugadas más importantes con los amigos a la salida. La respuesta al irónico comentario de Umbral es que ciertamente la lucha de clases puede verse malograda en el espectáculo futbolístico, pero no porque sea espectáculo y mucho menos aún porque sea futbolístico. Esta interpretación mantiene una posición crítica ideológica que parte ciegamente de los mismos presupuestos que crítica.



La magia que bajo sus efectos aliena las *fantasías* del espectador es la misma que le libera, y que juega a su favor para experimentar las relaciones sociales de otra manera. No parece simple coincidencia que el fútbol haya sido el deporte que más éxito ha tenido entre la gente, y que más rápido se ha institucionalizado como espectáculo de masas a nivel mundial. Por su puesto que no debe ignorarse, ni tampoco olvidarse las influencias externas y manipuladoras para la imposición y desarrollo del espectáculo futbolístico. No obstante, su ampliación a espectáculo de masas tiene otra lectura paralela, e incluso en cierta forma opuesta a la señalada.

#### **4.4.2.1.- El espectáculo futbolístico como bastión de resistencia violenta**

Un modelo erístico como el que presenta el espectáculo deportivo tiene sentido allí donde las relaciones sociales evitan o niegan la posibilidad de crear tensiones conflictuales y violentas<sup>56</sup>. Los *sucesos* expectados son producto de la disputa, de enfrentamientos que en el caso del fútbol, y su modelo *dialogico discusional*, se resuelven con la exclusión y supresión de alguno de los dos términos enfrentados.

Ahora bien, ¿qué alcance e interés podría tener este planteamiento global para una comprensión de los espectáculos deportivos? Para adentrarse en una respuesta satisfactoria es necesario asentar primero una

---

56 La violencia se interpreta aquí en un sentido universal o "mítico" que rememora "la batalla" como forma acción resolutoria de la tensión.

forma de relación social cuyos presupuestos se asienten en el modelo erístico generador de violencia. Una labor como ésta no es fácil, especialmente si se tiene en cuenta que no es bien considerada ni aceptada en las sociedades industriales por oponerse al estado de paz social que garantiza el progreso cultural y económico. Superada la sociedad militar, la violencia deja de ser una expresión común para pasar a ser sólo una forma de relación social censurada y castigada por aquellos que la secundan en teoría o en la práctica.

No obstante, la batalla, y las connotaciones de violencia que trae pareja la lucha, es un *concepto metafórico* vigente en torno al cual el hombre ordena y expresa múltiples facetas de la realidad cotidiana<sup>57</sup>. A este esquema conceptual se debe una estructura de pensamiento que se apoya y avanza sobre la violencia más psíquica que física. Por tanto, la violencia aquí no debe ser vista como un medio o producto fruto de una relación conflictiva. Ella misma se da como substrato y fin del conflicto que es en definitiva lo que corresponde al espectáculo.

Por tanto, es necesario abordar la lucha y su acción violenta como una invariable antropológica y social coherente con el objeto de estudio. Este propósito ha sido cubierto plenamente con las anotaciones de M. Weber (1992) sobre el concepto de "*lucha*", el estudio de G. Sorel (1981)

---

57 Remitimos al lector al sugerente estudio de Lakoff, G. y Johnson, M (1991). sobre las metáforas de la vida cotidiana. Entre los distintos conceptos metafóricos analizados, el de la batalla y la guerra es uno de los recurridos para organizar vivencias totalmente opuestas y/o lejanas como es el diálogo.

sobre la violencia en el movimiento sindical revolucionario, y el estudio de G. Simmel (1977a) sobre las formas de socialización.

Todos estos autores y su respectivos trabajos están interrelacionados entre sí por la reflexión y estudio común que versa sobre el origen de la violencia y su papel en la formación social desde un punto de vista "formal"<sup>58</sup> y universal. De sus comentarios se ha ido elaborando una interpretación consecuente con el modelo erístico que domina al espectáculo deportivo, y que se diversifica en distintos submodelos retóricos.

#### **4.4.2.2.- Sobre la lucha *violenta* y la lucha *pacífica***

El inicio de las pesquisas parte de G. Sorel (1981) y sus valientes consideraciones a cerca de la violencia<sup>59</sup>. Según un hilo conductor principal de su obra, los hombres que participan en grandes movimientos sociales imaginan su inmediata actuación bajo la forma de "*imágenes de batallas*" que aseguran el triunfo de sus causas. Estas imágenes están construidas

---

58 Por formal no se entiende lo que el objeto "es" sino la manera en la que "se deja ver". Bajo este presupuesto, los sentidos tienen, tal como aparece en la sociología del sociólogo alemán G. Simmel, un papel fundamental para el reconocimiento y descripción de la sociedad. Véase al respecto las notas que sobre el formismo sociológico dispone M. Maffesoli (1993).

59 De este autor, G. Sorel (1981), se puede tomar como referencia sus agudas consideraciones acerca de una violencia que está desprovista de su sentido culpabilizante, mediatizador, y que halla en el individuo una vía natural de expresión y de relación con otros hombres.

sobre una violencia cuyo propósito se halla en las relaciones sociales orientadas al cambio y la transformación social.

En efecto, tanto para G. Sorel, como para M. Weber y G. Simmel, la violencia es algo consustancial a la sociedad humana. La sola imagen de un mundo sin violencia es del todo imposible por motivos que están fuera del alcance humano<sup>60</sup>. Los motivos que justifican y aclaran este enunciado son varios, entre ellos M. Weber (1992: 32) apunta la advertencia de que:

*“..un orden pacifista de rigurosa observancia sólo puede eliminar ciertos medios y determinados objetos y direcciones de lucha (...) Los límites de una eliminación de la lucha se encuentran, empíricamente, en la selección social y por principio en la biología”.*

Esta encubierta apología de la violencia tiene su desarrollo en otro elemento sin el cual no es posible considerarla como algo natural e inmediato en la sociedad. La referencia aquí es que en la violencia misma se halla el germen del cambio, el lugar de la transformación, del movimiento<sup>61</sup>,

---

60 La violencia en su sentido natural es exclusiva de los dioses. Esta sacralización del fenómeno violento es ante todo una muestra de poder en su sentido más cercano al de voluntad y más alejado de la dominación.

61 De nuevo, y manteniendo la idea de una violencia cuyo origen es sagrado, descubrimos en ella la fuente de los cambios o “metamorfosis” que por ejemplo Ovidio recrea en forma de mitos. De la misma forma, los rituales de iniciación que marcan el paso de un estado a otro, son pruebas cuyo contenido se estructura y distingue por la violencia que los introduce y valora como iniciados. Como señala Mircea Eliade (1988), esa violencia dada bajo la forma de “la prueba” no es propiedad exclusiva de las sociedades arcaicas. También podemos descubrirlas en las sociedades modernas bajo múltiples y variadas relaciones sociales. La “lucha por la existencia” es un principio que explícita o implícitamente se traduce en el hombre moderno como algo primigenio y

de todo aquello que acontece como distinto e inédito. Sobre este aspecto G. Sorel (1981) sostiene una violencia que es ante todo un legado y un derecho del hombre. No hay en esta violencia ninguna instrumentalización política ni económica. El fin último de la violencia se reduce a una determinada estética de relación social. Es necesario que la lucha se halle presente como forma de comunicación y relación con el otro para hacer de este fenómeno la fuente de cambios y nuevas disposiciones. Aquí conviene acordar con G. Sorel la importancia de diferenciar la “*violencia*” de la “*fuerza*”. Según el autor, la violencia referida no es equiparable a la fuerza bruta y sanguinaria porque su objetivo no es la represión ni tiene como fin preservar el orden de la autoridad (la mediación). Para G. Sorel la violencia tiene como objetivo la destrucción de un orden que puede y es también violento. El problema es distinguir ambos fenómenos que aparentemente pudieran mostrarse iguales o muy parecidos. Sin embargo, la diferencia se encuentra más allá de los intereses personales, de clase o de grupos. La violencia a la que apunta G. Sorel es ante todo una violencia fruto de la identidad, de la conciencia y la existencia particular. Es ante todo una violencia generada por la fractura, la *escisión* que se halla de forma *natural* en la vida. Por este motivo G. Sorel no acepta que la clase trabajadora necesite *aprender* ni *imitar* una violencia que no se halle ya dispuesta e independiente en la misma naturaleza humana, y al margen de la *fuerza*. El hecho de la escisión y de la constitución de las partes, es un paso previo y a la vez inclusivo en la disposición al enfrentamiento y la violencia revolucionaria.

---

universal. Y en este sentido cósmico el mito saca en la repetición violenta la enseñanza del cambio y la transformación.

*"Cuando las clases gobernantes, no atreviéndose a gobernar más, tienen vergüenza de su privilegiada situación y se esfuerzan en adelantarse a sus enemigos, y proclaman su horror a toda escisión en la sociedad, se hace mucho más difícil mantener en el proletariado esta idea de división, sin la cual sería imposible para el socialismo cumplir su histórico cometido". (Sorel; 1981: 187).*

La escisión es por tanto un elemento puramente estético necesario para crear una violencia también estética, es decir, esa *"violencia"* que G. Simmel (1977a) refiere positivamente, y que vincula a múltiples formas de relación social. Es entonces cuando la unidad, el cuerpo social no se constituye necesariamente por lo que se adhiere o integra de manera conjunta. Como señala el propio G. Simmel, las fuerzas que animan la relación social pueden en definitiva resumirse en dos:

*"..las que constituyen una unidad, esto es, las sociales en sentido estricto, y aquellas otras que actúan en contra de la unidad. Más es menester tener en cuenta que, en toda relación histórica real, suelen darse ambas categorías. El individuo no llega a la unidad de su personalidad únicamente porque sus contenidos armonicen según normas lógicas u objetivas, religiosas o éticas, sino que la contradicción y la lucha no sólo preceden a esta unidad, sino que están actuando en todos los momentos de su vida". (Simmel; 1977a: 266).*

Hay por tanto, un idea principal que explotar de cara al significado del espectáculo deportivo. En concreto conviene preservar la idea de una *lucha*

estética, inmediata, que es distinta, e incluso contraria y enfrentada a una *fuerza* violenta mediatizada por valores éticos o morales unificadores. A esa violencia estética es a la que ahora se le vincula con un tipo de lucha cuyas hostilidades:

*“..no sólo impiden que vayan poco a poco borrándose las diferencias dentro del grupo (....), sino que, además, son sociológicamente productivas, gracias a ellas con frecuencia encuentran las clases o las personalidades sus posiciones propias”* (Simmel; 1977a: 269).

De este ejercicio se entresaca ahora un significado concreto para el espectáculo deportivo. Según una posible interpretación, este tipo de eventos no sólo constituyen un modelo estético de violencia en el sentido expuesto más arriba, sino también un bastión de resistencia a una *“fuerza”* opresora cuyo sentido principal es evitar el cambio por el cambio y el consecuente desorden natural de las relaciones humanas.

Interesa remarcar ahora que la oposición y el enfrentamiento violento es en el terreno estético antes que en el ético o moral. Y según G. Simmel (1977a: 270) no podría ser de otra manera porque:

*“Nuestra oposición provoca en nosotros el sentimiento de no estar completamente oprimidos, nos permite adquirir conciencia de nuestra fuerza y proporciona así vivacidad a ciertas relaciones que, sin esta compensación, en modo alguno soportaríamos”.*

Por otro lado, es acertado señalar también que esa oposición violenta no se corresponde con una acción específica ni tampoco con la idea de un fin que tuviera que ser externo a ella y a la relación social que por sí misma comprende. En realidad, el objeto de la lucha es la *resistencia* a someterse a una “*fuerza*” (también violenta) que en definitiva trabaja contra ella. Por ese motivo los efectos de la lucha han de buscarse en ella misma y en su persistencia. Tal como sigue relatando G. Simmel (1977a: 270).

*“Y la oposición produce este efecto (el de resistencia) no sólo no llegando a resultados perceptibles, sino incluso si no se manifiesta exteriormente y se queda en lo puramente interior. Aún cuando apenas se exteriorice prácticamente, la oposición puede producir un equilibrio interior, un sosiego y un sentimiento ideal del poder”.*

Se halla, por tanto, un significado suficientemente extenso, a la vez que concreto, como para asociarlo al fenómeno del espectáculo deportivo en general y al futbolístico en particular. No obstante, si parece especialmente apropiado en un momento histórico preciso es porque se supone en relación a fuerzas que tratan de imponer y mantener una idea de unidad y orden racionalizador. Aquí el parecer es que una sociedad de clases, dividida y enfrentada, necesita con mayor justificación que ninguna otra sociedad del recurso de la *resistencia* frente al orden igualitario de la razón instrumentalista. Y no sólo, como señala una vez más G. Simmel (1977a: 270), porque “*la presión suele aumentar cuando es tolerada tranquilamente y sin protesta, sino porque la oposición nos proporciona interiores satisfacciones, distracción y alivio*”.



Celebramos de nuevo la dimensión lúdica, soberana, que el mismo espectáculo garantiza ahora a través de una escisión cuyo fin es permanecer fiel a su violencia. La *racionalidad* y la modernidad es ahora el elemento instrumental sobre el cual se asienta la nueva sociedad industrial burguesa. Y sobre esta racionalidad también se aprecia un control que trata de ahogar y/o manipular toda respuesta violenta como forma de vivir y experimentar críticamente el orden social vigente. No obstante, lo que no llega a controlar es la disposición estética que hace necesario un control sistemático para el orden. Es muy posible que para posiciones críticas como la escuela de Frankfurt (Adorno; 1973), esta respuesta violenta no sea más que una parte de los mecanismos de dominación que la sociedad industrial avanzada utiliza para canalizar y aprovechar en su beneficio la inconformidad y la frustración de los individuos. Sin embargo, también es necesario recordar que esta misma escuela tiene como tesis principal la idea de una sociedad industrial que a través de la técnica y la ciencia ha llegado a coordinar unitaria y solidariamente, con un alto grado de eficacia, las mentes y las funciones de los individuos<sup>62</sup>.

Eso supone ante todo, y necesariamente, controlar una violencia que no usa la fuerza sino la estética del enfrentamiento para demostrar esa oposición a esa misma fuerza controladora y unificadora de voluntades. Y

---

62 "Cuando hablo de super-represión 'exigida' para el mantenimiento de una sociedad o de la necesidad de manipulación y control sistemáticos, no me refiero a necesidades sociales experimentadas individualmente o a medidas políticas tomadas conscientemente: pueden ser experimentadas o adoptadas, o pueden no serlo. Hablo más bien de tendencias, fuerzas que pueden ser localizadas por el análisis de la sociedad en cuestión y que terminan por imponerse incluso si los artífices de la política no son conscientes de ellas. (...) Esas tendencias objetivas llegan a hacerse evidentes en el rumbo de la economía, en el cambio tecnológico, en la política interior y exterior de una nación o grupo de naciones, y originan fines y objetivos comunes y supraindividuales en las diversas clases sociales, grupos de presión y partidos" (Marcuse; 1971: 104-105).

eso es lo que desde un punto de vista particular resguarda al espectáculo deportivo, y especialmente el futbolístico, el cual, como ya se dijo en su momento, alcanza una presencia y aceptación muy por encima del resto de espectáculos ofertados. La interpretación que viene a darse a este hecho no se aparta de todo lo anterior. Al contrario, en el espectáculo futbolístico se encuentra una forma de entender y asumir el modelo erístico en consonancia con la pretendida abolición de una lucha y una violencia asentada en la escisión y el enfrentamiento abierto de las partes.

En efecto, en el modelo *dialogico discusional* hay una continua batalla dirigida a construir y mantener indefinidamente las identidades de las partes y sus respectivas acciones. Una y otra vez se asiste a esta labor de Sísifo donde las identidades individuales y colectivas se borran continuamente por las repetidas transgresiones de campo, la pelota compartida, y cómo no, por el constreñimiento de un tiempo que no emana de, ni controlan, los actores mismos.

A juicio particular, en esta comprensión formal radica uno de los aspectos vivenciales más importantes del modelo *dialogico discusional*: la consecuente y sistemática pérdida de referencias de una importante parte de las identidades construidas en el terreno de juego. Este drama ideológico y existencial es, como se apunta, propio del *fútbol* y no se percibe en ningún otro modelo descrito con tanto claridad. Tanto en los deportes de respuesta alternativa como el tenis (*dialogicos dialécticos*), como los de acciones paralelas de competencia (*monólogos*), la identidad de los actores no queda en ningún momento puesta en duda, ni tampoco se establece como parte esencial en la expresión de las acciones deportivas.

Las partes quedan en uno y en otro *campo* repectivamente *reconvenidas* y/o *redefinidas* por lo que es una exigencia formal del espectáculo. Por el contrario, el espectáculo futbolístico lo que da a esperar es un conflicto frontal abierto, una relación violenta entre términos sometidos a la oposición excluyente: se va a ver al Madrid o se va a ver al Barcelona, es decir, al equipo que uno aclama y posiciona ideológicamente desde la exclusión.

Este hecho cobra mayor sentido si se compara con el carácter **competencial** de los sucesos expectados en el modelo *monológico*, y de **competencia/cooperación** en el *dialógico dialéctico*, es decir, si los ubicamos en un contexto social donde la lucha "violenta" erradicada en las sociedades industriales ha sido sustituida por una lucha "pacífica" basada en la respetuosa y constructiva competencia capitalista financiera y empresarial de nuevo cuño. Tal como señala M. Weber (1992:31), en las sociedades modernas, la violencia de la confrontación directa se sustituye por esa "*lucha 'pacífica' llámese 'competitiva' cuando se trata de la adquisición formalmente pacífica de un poder de disposición propio sobre probabilidades deseadas también por otros*".

La competencia, es decir, un caso concreto y específico de relación agónica<sup>63</sup> es, como señala Georg Simmel (1997a), una forma de oposición bien aceptada y practicada en las sociedades modernas. En ellas encontramos que:

---

63 "Para la esencia sociológica de la competencia, lo más importante es que por de pronto en ella la lucha es indirecta. (...) El que lucha con el otro para quitarle su dinero, o su mujer, o su gloria, procede con una técnica muy distinta de la empleada por el "que compite" con otro, es decir,...el que quiere conseguir mayor nombre por sus hechos o palabras". (Simmel; 1977a: 300).

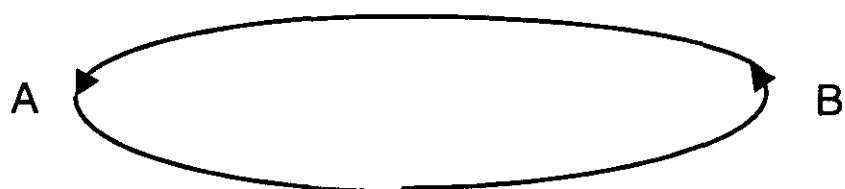
*“Los impulsos subjetivos antagónicos nos conducen a la realización de valores objetivos, y la victoria no es propiamente el resultado de una lucha, sino realizaciones de valores que están más allá de la lucha” (Íbid; 1997a: 302).*

En efecto, a pesar de las apariencias, la competencia es una de las posibles formas estéticas de encuadrar la violencia según un esquema erístico. En cualquier caso, en ella no encontramos realmente la lucha ya que evita por sistema el encuentro directo de las partes. Con la intención de clarificar aun más este punto, se presenta una descripción gráfica de las posibles variantes tratadas:

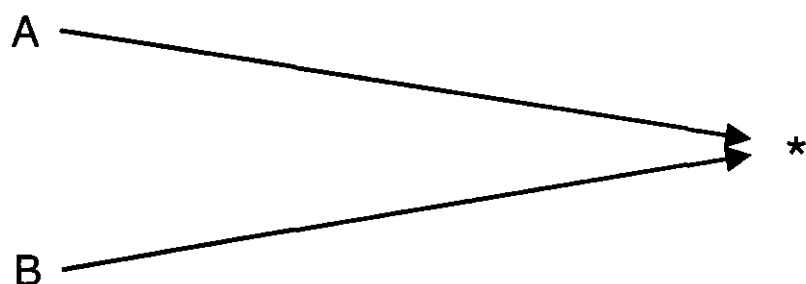
### *MODELO DIALÓGICO DISCUSIONAL*



### *MODELO DIALÓGICO DIALÉCTICO*



### *MODELO MONOLÓGICO*



Sin embargo, vistas las posibilidades, en el espacio del ocio y la recreación, las preferencias se decantan por el modelo contrario, el *DIALÓGICO DISCUSIONAL*. Precisamos ahora dar un significado a este

hecho que por otra parte hay que poner en consonancia con el contexto histórico planteado para el espectáculo futbolístico.

Según el planteamiento desarrollado, las sociedades modernas han transformado la lucha violenta en un medio cuyo objetivo es la consecución de algún bien disputado por varios. En el estudio del capitalismo se halla una forma de enriquecimiento y una violencia consistente en la moderna organización racional, y en unas reglas de juego cuyo fin último es la concurrencia civilizada de las fuerzas por el logro de un bien común (Weber;1969). La diferencia de esta forma moderna en contraposición con un primer “capitalismo aventurero”, expresamente sanguinario e irracional, es que la fuerza bruta y el enfrentamiento es diferido a un espacio donde:

- 1.- Hay unas reglas de juego de común observancia para las partes en litigio.
- 2.- No debe haber contacto directo entre las partes por causas de la disputa de un bien común.
- 3.- Hay una sustitución de la disputa “violenta” por la disputa “pacífica” (no destructiva) en base al logro individual y no común.

Según estos parámetros, la lucha pierde todo su sentido y finalidad en sí misma. Tal como señala G. Simmel (1977a: 277):

*“Cuando la lucha es un simple medio, determinado por el 'terminus ad quem', no hay motivo alguno para no limitarla o suspenderla, si puede ser sustituida por otro medio con el mismo resultado. Pero cuando la lucha viene determinada exclusivamente por el 'terminus ad quo' subjetivo; cuando existen energías interiores que sólo pueden ser satisfechas por la lucha misma, entonces es imposible sustituirla por otro medio, pues ella misma constituye su propio fin y contenido”.*

Visto así, la interpretación que se deriva para el espectáculo futbolístico responde a un doble aspecto; por un lado, se reconoce en él una forma de lucha violenta tan primaria y natural que sólo es posible hallar su justificación y sentido en ella misma, es decir, en la lucha por el deseo y placer de luchar; por otro, el espectáculo futbolístico y su estructura formal es contrario a un comportamiento básico del capitalismo racional moderno, constituyendo así un reducto en el cual liberar formas de relación que no sólo se oponen a la *pacificación* y ordenación estable de las cosas y el mundo, sino que además contribuyen a mantener un *espíritu* de resistencia al orden capitalista instrumental e individualista<sup>64</sup>; algo así como la ética protestante supuso para el poder de la tradición católica en su momento.

La cuestión, ahora, es reconocer qué *cuerpo* actual se serviría de un “espíritu” semejante, y en concreto, cómo haría uso de él. Lo conseguido

---

64 La competencia “no pretende otra cosa que conseguir el premio de su prestación; si ello arruina al otro, es ésta una consecuencia secundaria, que nada le interesa al vencedor, (.....). El vencedor se ha expuesto exactamente a los mismos riesgos que el vencido, y éste, en último término, ha de atribuir su ruina a su propia insuficiencia” (Simmel; 1979a: 319).

hasta aquí sólo da pie a esbozar lo que pudiera ser una difusa propuesta de reflexión y posterior análisis. En concreto, ese “cuerpo” no debe temer por el daño (destrucción) que un “espíritu” así puede llegar a causar a la totalidad del orden social donde se inscribe y se manifiesta. No puede ser por tanto el Estado ni ninguna otra institución social vigente que se precie como tal. Más bien ha de localizarse fuera del orden que como estructura inmóvil o estática tiende a perpetuar y separar el estado de las cosas.

De nuevo la idea central es la que ha presidido todo este estudio, es decir, la constatación de un substrato humano vitalista y creativo donde nace y muere lo social. Ese cuerpo “yacente”, en el sentido literal de la palabra, es contrario a todo tipo de instrumentalidad, especialmente aquella que doblega la orientación lúdica y societaria de la existencia humana; pero en el caso del espectáculo futbolístico aún es algo más: es el refugio de las relaciones de enfrentamiento que no sirven a los fines ideológicos de un orden institucional concreto como el capitalista. Adviértase que se dice del capitalismo, sino de un orden “tramposo”<sup>65</sup> que lo hace posible, y que lo perpetua para beneficio de una de las partes, la que inventa “el juego”.

Desde este punto de vista, el espectáculo futbolístico denuncia y resiste en el diálogo para ejercitarse en la discusión. Nada de turnos de la palabra, el turno, y la palabra ordenada sólo benefician a quien las tienen y saben manejarlas. Hay entonces, en el sentido amplio del concepto, y para

---

65 No se desea reducir el análisis a la lucha de clases, sino a las reglas de juego que permiten esa lucha. Tal como señalo Jesús Ibáñez en múltiples escritos, y reflexiones de viva voz, la lucha de clases es un juego que impone la victoria de uno de los jugadores: el que pertenece a la clase dominante. De lo cual se concluye que *“la lucha de clases no es la rebelión, es la situación que la provoca”*. (Ibáñez; 1997: 86).



el caso del espectáculo futbolístico, una “lucha de clases”; pero una lucha que va más allá del trabajador y el patrono, es decir, de los términos encontrados que supuestamente son antagónicos. En realidad el *fútbol* ha supuesto una vivencia estética donde no asumir “el juego” de la dominación a través de las clases, o si se prefiere “el juego” donde la lucha de clases entra a formar parte del mismo y por lo tanto no cabe otra cosa que jugar como quiere el dominador. Por este motivo el fútbol es en este caso el espectáculo paladín de aquellos que se ven no en una situación de clase, algo que parece necesario de antemano, sino de aquellos que están en una situación de relación conflictiva desventajosa<sup>66</sup>. Sólo así es comprensible la importancia del “espectáculo deportivo” a lo largo de la historia, y sólo así parece acertado interpretar el espectáculo futbolístico en la actualidad sin temor a las contradicciones, reclamando para sí el elemento principal que la expectación de este deporte garantiza a aquellos que por uno u otro motivo se ven en una *situación* política o social de conflicto y lucha.

Por tanto, y como punto final a este epígrafe, en síntesis se señala que tanto *los toros* como el *fútbol* son modernos espectáculos representativos de los polos formales mencionados en este capítulo, y que su relativa convivencia en el tiempo responde a funciones universales y específicas que podemos resumir escuetamente en el papel que desempeñan para la comprensión de las relaciones humanas y el cambio social.

---

66 Por este motivo no parece oportuno ni justificado ceñir el espectáculo futbolístico únicamente para la clase trabajadora. Si así fuera, este sería un espectáculo aceptado sólo por las clases más populares, hecho que a pesar de ser cierto no impide que sea visto con entusiasmo por las clases dominantes. De nuevo, en el espectáculo futbolístico

Para el espectáculo taurino, paradigma del polo artístico, los *sucesos* expectados son ordenadores y pacificadores de una naturaleza violenta cuyo fin es demostrar las potencias humanas y alcance de éstas. Por el contrario, en el espectáculo futbolístico, paradigma del polo “deportivo”, los *sucesos* expectados tratan de violentar la misma naturaleza humana para destruir así el orden que ella misma ha pacificado. La tentación de ver en este esquema la preponderancia de uno u otro polo sólo es posible a partir de un contexto histórico cuya presencia impone no sólo el auge vivificador de un espectáculo concreto, sino también su modificación y posible desaparición definitiva.

---

los conflictos toman el carácter que por definición han desplegado en lo más profundo de las relaciones humanas.

## **CAPÍTULO V**

### **DISCURSO Y ESPECTÁCULO**

~

*"Pues no existe 'discurso' alguno sobre la fiesta, como no es posible deducir de una esencia los fenómenos que examinamos: la fiesta abre una brecha en el discurso".*

DUVIGNAUD, J. El sacrificio inútil.

*"Las fiestas de toros son los eslabones de nuestra sociedad, el pábulo de nuestro amor patrio y los talleres de nuestras costumbres políticas"*

LEÓN DE ARROYAL: Pan y Toros.

### **5.1.- Presentación del capítulo**

Se inicia este nuevo capítulo como complemento y profundización del anterior dedicado al análisis formal del espectáculo. El objetivo principal es abordar y explotar empíricamente la dimensión discursiva de este fenómeno en general, y de la forma futbolística y taurina en particular.

Esta parte del estudio ha sido elaborada en su mayor parte por materiales discursivos producidos por la conocida técnica de *grupo de discusión*. No obstante se hace también acopio de un ingente material procedente de literatura al uso (poemas, crónicas periodísticas y relatos) que para el caso del *fútbol* y *los toros* aparece especialmente abundante en nuestro país.

En concreto, el capítulo presente, además de verificar mediante discursos los elementos formales del espectáculo, trata al unísono de acoplar la dimensión subjetiva e interpretativa a dichas formalizaciones

que han quedado sometidas a un alto grado de abstracción y síntesis. Como si de un espejo se tratara, esta parte refleja contextualmente el análisis de las formas que estructuran al espectáculo, y por extensión abre nuevos enfoques relacionados con la importancia del discurso en la compleja trama que venimos desvelando en torno al fenómeno estudiado. Es por eso que se comienza esta labor refiriendo algunas observaciones fundamentales sobre la dimensión discursiva y su consecuente explotación analítica.

## **5.2. Consideraciones previas sobre el análisis de discurso aplicado al espectáculo**

El análisis que se procede a presentar requiere tomar en consideración ciertas observaciones desprendidas de la aplicación conceptual teórica y práctica del espectáculo. Especialmente allí donde el fenómeno estudiado se amplifica y sobredimensiona superando la consabida y limitada explicación lineal causal.

Si se toma como discurso el “*acto de hablar*”, de producir enunciados, decir algo de alguna cosa mostrando así alguna subjetividad enunciativa que se opone y resalta sobre el anonimato del sistema que soporta la lengua, se llega a la conclusión de que el *discurso del espectáculo* no existe. No hay como tal un discurso que sea propio del espectáculo puesto que él mismo está fuera o bordeando el discurso.

En apartados anteriores se decía que el espectáculo era una *práctica no discursiva* en un doble sentido que hacía mención tanto a la parte material, de soporte para la significación (ideología), como a la

parte abierta, polisémica, de la producción significativa. Ahora bien, en un sentido que trata de trascender al estructuralismo lingüístico, el discurso, como señala J.- F. Lyotard (1979:33,34):

*“Es algo denso. No sólo significa, expresa. Y si expresa, se debe a que también posee un bullir consignado en él, un movimiento, una fuerza, para levantar la mesa de las significaciones mediante un seísmo que da paso al sentido. También él se ofrece para que lo ramoneen, y no sólo para que lo comprendan”.*

El discurso, entonces, no se limita a la significación y racionalidad, sino a la expresión emocional que es lo que opera en el espectáculo como gesto de *expectación* por *lo esperado*. Se acredita, por tanto, un *discurso del espectáculo* en cuanto *“dis-figura”*, discurso que enfrentado a la figura reafirma por encima de las significaciones las relaciones de designación y la relación directa con la cosa. Este *discurso del espectáculo* tiene para los fines planteados un valor revolucionario, liberador y transformador del mundo material que soporta. Pero es un discurso que se niega a mostrarse y darse a ver si no es como *“una manifestación que oculta”* (Lyotard; 1979: 48), que está implícita en el discurso en tanto que figura productora de lo que se da a ver y sin embargo no se ve.

La aproximación a este *discurso del espectáculo* viene dada teóricamente a lo largo de todo este estudio<sup>1</sup>, y de forma práctica y

---

<sup>1</sup> De manera colateral, el estudio de J.- F. Lyotard (1979) es un buen ejemplo para la prospección de un discurso que sale fuera del corsé lingüístico, un discurso de lo *“energético”* que manifiesta en su ocultación la fuerza que la palabra ha doblegado, quitándole todo sentido originario y/o primario.

testimonial se encuentra asociada a un *discurso sobre el espectáculo* cuyo rasgo más sobresaliente es el de ser un producto del poder designatario, expresivo, que surge del *discurso del espectáculo*.

El análisis, por tanto, se centra en el *discurso sobre el espectáculo* a sabiendas de que este discurso es el producto diferencial de un *discurso del espectáculo*, y que es en definitiva el que produce unitariamente el público espectador y/o aficionado. A partir de grupos de discusión hemos tenido acceso a una interpretación y traducción de lo que en la plaza o el campo de juego se *da a ver*. Este discurso mantiene una artificialidad que no presenta el discurso que se halla en el mismo lugar del espectáculo, o en su defecto, en las *dicusiones* producidas en muy diversos lugares alejados de la función representada: desde el puesto de trabajo a los lugares de alterne o domicilios particulares. Dada su espontaneidad, el *discurso sobre el espectáculo* no halla ni un lugar ni un momento bien definido para su acotación y análisis<sup>2</sup>. Por este motivo se ha querido reproducirlo “*ad-doc*” para nuestros fines, si bien no se deja de insistir y advertir que lo que reproducimos mayormente es por una parte el discurso de la afición sobre el espectáculo referido; y por otra, el discurso reflexivo sobre la percepción, sentimientos, asociaciones, etc., derivadas de la función representada, ya sea fútbol o toros.

En ocasiones, y con motivo de extraer de los grupos de discusión una exhaustiva y completa información sobre la dimensión más compleja y manifiestamente oculta del espectáculo, se advierte el sistemático

---

<sup>2</sup> Si se tiene acceso directo al “*discurso*” es porque se adueña, en contra del trabajo del grupo, de un espacio diseñado para otros fines y propósitos que se resumen en hablar del espectáculo.

reenvío a una dimensión sensual, trascendente cuya comunicación sólo se ve completada a través de la vivencia y la presencia inmediata. Se habla, por tanto, de sensaciones y vivencias inefables cuyo sentido y efecto se encuentra, a nuestro juicio en el núcleo central del *discurso del espectáculo*, el cual, como ya se sabe, no es propiedad de nadie, ni el discurso tiene una materialización concreta salvo la de romper y hacer insuficiente la defectuosa palabra que lo traiciona.

Por último, es necesario advertir también la inclusión asistemática de material discursivo procedente de fuentes diversas que nada tienen que ver con los grupos de discusión realizados para este estudio. Estas fuentes, literarias en su mayor parte, aportan cuando menos un material de contrastación y apoyo a juicio particular nada despreciable, para la comprensión unitaria de la problemática del espectáculo. El reciente libro de Julián García Candau (1996), titulado Épica y lírica del fútbol, es un ejemplo excelente de la variopinta acumulación de comentarios, poemas y anécdotas entresacadas del fútbol y del espectáculo futbolístico. Lo mismo se puede decir de los diversos diarios deportivos que contribuyen y son parte principal del discurso *massmediático*. En el caso de *los toros*, la extensión y grados de profundización discursiva hacen más diversa y compleja su localización y ordenación, aunque para el interés más inmediato, el análisis de todo este material, procedente de fuentes secundarias, tiene por objetivo respaldar y completar el análisis formal del capítulo anterior. Se obvia de este modo toda información y material discursivo que no esté justificado por esta guía. En definitiva no hallará el lector una reconstrucción cabal y fidedigna del discurso generado sobre los dos espectáculos modelos (toros y fútbol), como tampoco hallará un análisis de dicho discurso si no es como parte y producto del espectáculo que lo envuelve y es el centro justificador de las pesquisas.



### 5.3.- Análisis fenomenológico de los toros y el fútbol

*Toros y fútbol* son descritos subjetiva y vivencialmente como espectáculos multitudinarios que admiten y corroboran una fenomenología particular a la vez que conjunta. En este sentido, el espectáculo taurino se considera un espectáculo entre otros, si bien se compara con frecuencia con el *fútbol* por motivo de conocimiento por el gran público (espectadores) y configuración de la identidad nacional española y/o regional.

El público aficionado reconstruye cada espectáculo en función de las características socio-culturales determinantes de su percepción e interpretación. De ahí que se comience este análisis por establecer fenómenos de carácter general o de conjunto para ir paulatinamente refiriendo específicos relativos a cada público-afición.

#### 5.3.1.- Algunos fenómenos de conjunto

Como señalamos en líneas anteriores, *toros y fútbol* son funciones representativas de lo que se entiende por *espectáculo*, es decir, funciones que demandan en su formación y expresión la presencia activa del público real. Más en concreto, y al igual que otros espectáculos, el elemento *espectador* es parte integrante en su significado al traducirse por *ambiente*, elemento necesario cuanto más pasional o intensa parece la escenografía.

*“..., cuando vas a un partido de fútbol, no es tanto el espectáculo del fútbol en si, no, lo que de verdad te gusta es el*

*ambiente que está en las gradas; pues en los toros es igual pero con más pasión todavía...” (Grupo 1)*

Por el contrario, espectáculos como el cine, la ópera, el teatro, etc., son considerados de un orden distinto, incluso opuesto, al que pertenecen *toros* y *fútbol*. Además del público activo, otros rasgos definitorios sirven de criterios de clasificación:

Se localiza en los *espectáculos* la vivencia “*in situ*” por encima de cualquier mediación, ya sea tecnológica (televisión, radio, periódicos, etc.) o por segundas personas. “*No es posible explicar lo que se siente*”, y por eso es necesario vivirlo, hay que estar allí y sentirlo, en el mismo lugar donde sucede, tanto si se quiere “*dar*” noticia (contar) como si se quiere “*tener*” noticia de lo que sucede.

También se destaca la importancia del *ambiente* como un todo no generalizable ni extensible a un rasgo o presencia concreta, sino a una dimensión ubicua del espectáculo en su profundidad. El *ambiente* tiene la facultad de envolver y ligar los distintos elementos que de forma aislada representan la función y el trasfondo representacional. El *ambiente* no se opone a ninguna de las partes constitutivas del espectáculo, sino que lo aglutina y fusiona en un todo *transparente* y *brillante*, una halo extensivo que va más allá del comienzo y final de la función representada.

En el espectáculo el público tiene una parte activa integrante de la función representada. El público aplaude, habla entre sí, grita, insulta, gesticula, incluso come y bebe al mismo tiempo que se desarrollan los sucesos esperados. Entre la actividad desinhibida, el *enjuiciamiento* del

público es un ingrediente más de adhesión activa a la función representada. Un acto de participación voluntario y consciente domina al público que se entrega al juego de las interpelaciones y del regodeo. Como se apunta en los grupos y la categorización mencionada anteriormente, al teatro, al cine, uno va para “*entretenerse*”, y no para ser parte del entretenimiento de los demás.

Por tanto, la actividad del público supone un espacio coherente y en sintonía con la libertad de expresar, pronunciar de manera conjunta lo que la función representa. De ahí que los “*espectáculos*” se asocien a espacios “*abiertos*”, peninsulares, que mantienen la conexión con “*el afuera*”, la calle o “*lo público*”, “*lugares donde se puede gritar, hablar*”.

El espectáculo se muestra propicio para todo tipo de público sin distinción social. Hay, no obstante, una *adecuación interna* en función de la edad, el sexo y la condición social del público participante reflejo de la estratificación que se ordena en la sociedad. Al contrario de otros “*espectáculos*” como la ópera, cine o teatro, la función taurina y futbolista es por igual representada tanto para pequeños como para mayores, tanto para mujeres como para hombres, etc. “*En los toros y en el fútbol ves a la gente*”.

Otro criterio difuso pero muy certero para la categorización referida es que los espectáculos como el *fútbol* y *los toros* no sólo dan a ver la función representada, sino también la realidad *espontánea, primigenia*, sin adulteraciones de la función que estos representan. Versiones inéditas que no serán reproducibles salvo con la ayuda de técnicas artificiales falseadoras. Naturalidad, por tanto, realidad, honestidad y veracidad intransferible del evento.

### 5.3.2.- Una comparación de los significados atribuidos al espectáculo taurino y futbolístico

La comparación del universo de significados asociados a cada uno de los espectáculos se presenta articulado en torno a distintos elementos formadores como son: el público, el espacio y el tiempo, las reglas, la función representada, y los discursos generados. Otros elementos como la forma de ver (expectar) dichos espectáculos, así como la relación de los significados anotados con la estructura formal de cada uno, serán abordados de manera particular en secciones posteriores.

Comenzamos el recorrido por los significados derivados del público asistente al espectáculo de *los toros* y el fútbol. Entre las variables a tener en cuenta, y que componen la totalidad de un “*carácter de público*” para uno u otro espectáculo tenemos: la edad, la clase social, el grado o esencia de la afición, el sexo y la forma de iniciarse el espectador. La evaluación y descripción fenomenológica de estas variables por los grupos queda como sigue:

La edad del público coincide con la veteranía y antigüedad del espectáculo. Para el “*fútbol*”, más moderno y actual es fácil asociarlo a un público más joven y sin experiencia. Por este motivo se entiende que es un espectáculo más multitudinario que *los toros*, el cual, a pesar de no evidenciar la falta de público joven<sup>3</sup>, se le hace corresponder con un espectáculo más elitista, de mayores y veteranos (jubilados, gente mayor que sabe mucho).

---

<sup>3</sup> Incluso se insiste en la buena acogida que, en los últimos años, está teniendo este espectáculo entre los jóvenes.

La clase social también parece matizarse de forma diferente y en grados distintos. En el *fútbol*, tal como se apunta para la edad del público, marca menos la clase social que en *los toros*. Tanto un espectáculo como otro disponen de ubicaciones diferentes según clases, aunque el primero, más populista, hace una menor gala de la división y su acceso que por otra parte es principalmente dinerario. En *los toros* por el contrario, manifiesta espacialmente lugares más diversos y algunos restringidos como la barrera, reservados únicamente a personalidades y/o conocidos, excluyendo de este lugar cercano y privilegiado a la mujer por ser un espacio eminentemente masculino y reservado al *status*. El criterio espacial utilizado para la segmentación de clases gira en torno a la exposición climática (cubierto / descubierto, sol y sombra) o la comodidad del público (sentado / de pie, proximidad / lejanía).

No obstante, no conviene perder de vista que mientras en “*los toros*” se mantiene y refuerza dentro de las gradas las diferencias sociales honoríficas o económicas, en el *fútbol* se diluyen, e incluso se superponen nuevas diferencias espaciales que nada o poco tiene que ver con la clase o el status, sino más bien con grados de vivencia o percepción del espectáculo. Por ejemplo, se indica la presencia itinerante en los campos de lo que son “*hinchadas*”, las cuales se posicionan en fondos norte o sur, tras las porterías contrarias del equipo seguidor. “*Los fondos*” se sostienen sobre criterios espaciales más ideológicos que físicos, y aunque pueden resultar divisiones palpables y bien ajustadas, lo cierto es que parecen clasificar al público según grado de *conciencia de clase*, entendiendo por “*clase*” la adhesión *versus* defección incondicional de los equipos participantes. También en *los toros* hay o se advierte divisiones semejantes, aunque no iguales, sobre las divisiones ya establecidas oficialmente en la plaza. El famoso “*tendido*

*siete*" en la universal plaza de Las Ventas, responde a un modelo parecido. No obstante, "*los puristas*", "*los críticos del siete*", como son denominados por el resto del público, parecen guiarse por motivos totalmente distintos, ya que no hay, como en *el fútbol*, ese grado de adhesión *versus* defección señalado, ni tampoco la movilidad que se manifiesta en promoción de *conciencia*.

El rasgo que aquí se denomina "*conciencia de clase*", y que hace gala exclusiva del espectáculo futbolístico, trae consigo las diferencias entre las aficiones de ambos espectáculos. La afición taurina se ordena y comprende a partir de **conocimiento/experiencia *versus* desconocimiento/inexperiencia**. En la plaza se observa una afición *conocedora* y otra *desconocedora* de la fiesta. Entre los desconocedores se ubica un público joven que no ha tenido tiempo de aprender, y que en ocasiones trasluce su falta de conocimiento en una *defensa* del toro, o en rasgos exclusivos y excepcionales de la fiesta. Se hace aquí un inciso aclaratorio de lo que en los grupos resultó ser dos tipos de *aficionados a los toros*:

En los grupos, los *toristas* se componen de los integrantes más jóvenes y recientes a la fiesta. Entre ellos domina la figura del toro en detrimento de la del torero que aparece subordinada por motivos de "*desigualdad*" entre uno y otro. Es en la búsqueda de una igualdad entre toro y torero lo que destaca y revaloriza la figura del toro. En este sentido el toro es el "*injustamente olvidado*", el "*noble*", animal "*indefenso*", "*mítico*" y "*auténtico*" a la vez.

*"Yo rebajaría la suerte de varas: a mí cuando sale el picador y pica al toro, eso sí me jode. Ya pienso que empieza el toro con desventaja frente al torero"(Grupo 1).*

El resultado de una interpretación torista de la Fiesta surte efecto a distintos niveles:

En primer lugar, la identificación del espectador con el toro, especialmente con el destino cierto pero injusto que le corresponde en la plaza, y que de forma más amplia deriva en un discurso *cuasiecológico* del propio animal.

*"...yo me identifico mucho con el toro, con la psicología del toro, porque nosotros somos así, el muere con cinco años, no;.....(silencio).".pues de eso hablamos, que si no existieran corridas de toros ya se habría extinguido el toro de lidia", "...sí a mi me gustaría ver cómo se cría un toro desde que nace hasta que muere en la plaza" (...) "sí, y cómo muere, y cómo lo reparten. Tú no te haces la pregunta de qué hacen con ese toro"(Grupo2).*

De esta forma, el espectáculo aparece como ambivalente desde el punto de vista emocional, recurriendo de forma sistemática a la tradición, el ambiente, la ritualización, para complementar aspectos positivos, atractivos, a los negativos (desagradables).

*"....es un espectáculo que vas, y hay algunas cosas que sí, que realmente te gustan, pero hay otras que no te gustan y sin embargo estás porque la corrida es eso" (Grupo3).*

Desde el plano del conocimiento, la superficialidad confesada es la tónica de los toristas. En este sentido, no se busca un conocimiento del *saber hacer/estar* en la plaza, sino más bien el disfrute de su limitada ignorancia.

*“...hay más gente viendo toros por disfrutar que por saber, el tío que no va a disfrutar el ambiente, sino que va a exigir al jugador o al torero, y que empieza a chillar, y empieza a decirle lo que tiene que hacer, a mí ese tío yo le diría: ven a disfrutar y perdónale al torero si lo hace peor o mejor” (Grupo1).*

El escaso conocimiento de los acontecimientos en la plaza implica, por otro lado, un limitada “cháchara” sobre el espectáculo a la par que una especial atención por los aspectos morbosos, marginales o extraordinarios de las corridas (cogidas, indultos de toros, degüellos, etc.).

*“..Ahí está el tema de Paquirri, que ya ha pasado años, y cuando te enseñan las imágenes dices: mira cómo lo empitonó y tal, y lo ves, y eso es morbo, no aprendes nada pero en el fondo te gusta verlo...”. “..o ese indulto de toros en Colombia, que eso hace años que no se veía, veinte años por lo menos que no se veía en una plaza” (Grupo1).*

Por otro lado, el torerista es un público más selecto y de mayor edad que el público torista. Su mayor vinculación al espectáculo de los toros (asistencia, literatura, cháchara, etc.) demuestra un mayor conocimiento y actualidad en el tema. Se consideran a sí mismos como



entendidos frente al conjunto mayoritario de espectadores que, al igual que la T.V., aparecen desvirtuando la fiesta.

*“...da mucho coraje ver a una afición que no entiende, antes no había tanto de eso, ahora se creen que es un partido de fútbol y rápidamente sacan los pañuelos, no entienden;... les gusta los toros por el colorido, lo turístico..., pero no entienden”.(Grupo 2)*

En función a un mayor predominio del *saber hacer/estar* en la plaza, la figura del torero y sus actuaciones son fundamentales. Por lo mismo, entre los toreristas es frecuente los recuerdos de actuaciones memorables y una terminología más específica, más racional, en sus comentarios.

*“...yo pasión por los toros no tengo; eso suena a Semana Santa y huele a cirios. Lo que vale es lo que estás viendo en la corrida, apreciar lo que está haciendo el torero, sí realmente sabe estar, porque por ejemplo, Curro Romero como artista es el más artista porque lo he visto, a mí me ha dejado con la boca abierta....”*  
(Grupo 2).

Al contrario que los toristas, el toro se tiene en cuenta en función del torero y su “arte”, considerándose “la faena” una acción siempre de conjunto.

*“...todos los toreros se juegan la vida, pero el torero siempre tiene que poder con todo, no sólo con toros facilongos, tiene que saber torear”* (Grupo 2).

Más específicamente, se da una determinación técnica expresada a partir de un previo *conocer el saber hacer/estar* para la apreciación y disfrute del espectáculo. En este sentido, y como se señala, “la fiesta no es sólo lo que se ve”, apuntándose doblemente tanto la parte de aprendizaje del espectador como a sus interioridades, la mayor de las veces desconocidas e igualmente relevantes.

Estrechamente relacionado con la manifestación anterior, el espectáculo de toros se percibe como una ciencia (tauromaquia), la cual exige un conocimiento e incluso “estudio” en los distintos niveles o elementos de composición: el toro, el torero, el ruedo, el público y personalidades afines, etc.

Desde una perspectiva temporal, la Fiesta tiene una historia vinculada a la tradición inmemorial del país, incluso la propia Fiesta aparece como una parte de la historia oficial.

Es, no obstante, en dicha trayectoria temporal cuando se aprecia, en mayor o menor medida, la transformación actual del espectáculo expresado en un “antes” y un “después” articulado en torno a la concepción/pureza de la ritualización.

*“...antes los toros no se caían, se montaban caballos, incluso, me contaba mi abuelo, sin peto; que mataban yo que sé cuantos caballos en cada corrida....”.”...ahora la gente saca pañuelos blancos por cualquier cosa, se ve que no entienden, que así no puede ser...” (Grupo 1).*

No es extraño por tanto, que en base a la vigencia del espectáculo y transformación actual, aparezcan también de forma paralela percepciones distintas, incluso opuestas, de lo que es la Fiesta. Toreristas y toristas (predominio del toro o torero) son las claves interpretativas para entender una dualidad básica encerrada por la misma escenografía.

Se puede concluir, por tanto, que los toristas son una afición superficial que contrasta con la “verdadera” afición de más edad, “personas mayores” que asisten asiduamente a las plazas, y que tiene en su haber innumerables experiencias y festejos. Esta afición, más indolente y perseverante, no se restringe a lo que se considera una asistencia ocasional o circunstancial por motivo de las fiestas o eventos populares. En Madrid, por ejemplo, se distingue entre la afición de La feria de San Isidro y la diezmada en el resto de temporada. En el fútbol por el contrario, esta diferencia no es justificable, si bien la “verdadera afición” también mantiene su incondicionalidad en el campo de fútbol. No obstante, al contrario que en los toros, el motivo de distinción de la afición futbolística se debe a la **pasión y grado de adhesión** al equipo. De esta forma se diferencia unos aficionados que denominamos *condicionales*, con un grado de pasión y adhesión inferior a los aficionados *incondicionales*, mucho más exaltados y violentos. Es esta oposición entre *pasión y razón / conocimiento*, lo que distingue la afición taurina de la futbolística. Y es consecuentemente, el motivo de asociar un público más violento e “irrespetuoso” en el *fútbol*, y otro más racional y “civilizado” en *los toros*. No obstante, la figura del hincha incondicional y del fenómeno del hooliganismo tiene su contrapartida en una afición que se aleja de los extremismos aunque mantenga el *phatos* como marca exclusiva y necesaria para su identificación.

En cuanto a la variable sexo del público asociado a cada espectáculo, el *fútbol* "indistingue" en mayor medida que *los toros*. La diferenciación de géneros en fútbol se difuminan y es prácticamente inexistente en las percepciones actuales. Un espectáculo mayoritariamente de hombres es actualmente visto también como de mujeres, no encontrándose diferencias sustanciales entre aficionados por este motivo. Para el caso de *los toros*, espectáculo machista desde la información que se obtiene de la función representación<sup>4</sup>, la mujer se distingue y tiene su lugar de distinta manera que el hombre. Incluso se puede entrever que se trata de un público aficionado diferente. La mujer en el espectáculo taurino aparece y ocupa un plano distinto con respecto al hombre. La maja, la mujer como adorno, ornamento de la fiesta, disfruta de una posición reconocida en el espectáculo, el cual prima y da base a un público de hombres que portan y se hacen acompañar en la plaza de sus mujeres.

Por último, no conviene olvidar otro elemento característico del público que es la forma de iniciarse en el espectáculo. En la *iniciación* se encuentra la forma de entender la génesis de la afición y del propio carácter del espectáculo al que las personas adscriben o adquieren su interés y primeros contactos. En efecto, para el espectáculo futbolístico la iniciación se convierte en un hecho prescrito, inmemorial podríamos decir, donde el antecedente se pierde en la más tierna infancia, "*cuando empiezas a jugar con un balón*", "*al fútbol*", "*y tu padre es del equipo...*"(Grupo1).

---

<sup>4</sup> No hay prácticamente mujeres en el ruedo. Los casos aparecidos son percibidos por el público taurino como excepciones que rompen la regla.

La idea central es que la iniciación tiene que ver con un despertar los “instintos”, que se puede traducir por llevar la elección y el gusto por el espectáculo futbolístico dentro de uno mismo (genéticamente). Son múltiples los mediadores para la iniciación (televisión, práctica del deporte, juegos y personas cercanas, familiares, etc.), pero entendiendo que al espectáculo futbolístico se inicia la persona de una forma difusa e inmediata, *sin esfuerzo* alguno. Todo lo contrario que el espectáculo taurino, el cual requiere un esfuerzo extra, añadido al desconocimiento, que impone la necesaria asistencia de un iniciador o persona que explique y ponga en antecedentes al neófito. Ahora bien, ese mediador no se encarna, como en el caso del *fútbol*, por los medios de comunicación de masas como la televisión. Los motivos atribuidos a esta limitación se deben a la dificultad de transmitir y comprender la fiesta por un medio fragmentario y sintético. En este sentido, habría espectáculos que admiten con mayor o menor éxito la estructura formal que les caracteriza. En el caso del *fútbol* la televisión sí parece ser un medio introductorio al espectáculo, resolviendo satisfactoriamente los requerimientos del público en lo esencial del espectáculo.

Hasta aquí lo referente al público característico de cada espectáculo. Por lo que respecta a la variable *temporal*, las apreciaciones son dobles en cuanto hay referencias a un tiempo *exterior* y otro *interior* al propio espectáculo. En el externo, se observa diferencias importantes que tienen que ver con la recurrencia y coincidencia de la celebración de los espectáculos con otros eventos o celebraciones. El caso más representativo lo detenta el espectáculo taurino, el cual se le asocia a un

restringido calendario festivo<sup>5</sup> extraordinario, y refuerza la idea del espectáculo como acontecimiento que va más allá de lo ordinario.

Por el contrario el espectáculo futbolístico sigue un calendario laboral, que hace de la función representada un evento cotidiano, ininterrumpido y moderno. No obstante, la temporalidad de uno y otro espectáculo se remonta en un tiempo pasado siempre extra-ordinario, si bien *los toros* alcanzan en la memoria de los grupos el mítico tiempo inmemorial, más allá de los abuelos, “*cuando el Lagartijo y otros ya toreaban y los caballos ni siquiera llevaban peto*”(Grupo1). Tiempo de los ancestros que en el caso del fútbol parece no hallar localización genealógica concreta, salvo la asociada sin referencias concretas con los “tiempos modernos”.

En cuanto al tiempo interno, *los toros* son diferenciados por su cadencia repetitiva y cíclica que no aporta, como en el caso del fútbol, una presencia del final en el principio. La previsibilidad o imprevisibilidad supone que el tiempo interno sea tenido en cuenta de una forma u otra. Para el fútbol es un tensor más del complejo representado: “meterá o meterá gol en el último momento”. En *los toros* sin embargo es una base sobre la cual se apoya y reproduce la actuación del torero.

La reglamentación es otra variable expresada por los grupos en una doble vertiente no siempre bien diferenciada. El reglamento es asociado por momentos a una forma de aplicación a la función representada; y otras veces, a un conocimiento del propio reglamento, de su aplicación y correcto cumplimiento. Cuando es entendida como

---

<sup>5</sup> No obstante, ahora ya hay corridas por televisión prácticamente todo el año.

forma aplicada, el espectáculo taurino se caracteriza por ser interpretado desde el conocimiento del reglamento. Mientras en el *fútbol*, la percepción y evaluación arbitraria de la función representada (reglamentada) puede, y está por encima, del conocimiento del reglamento.

El reglamento en el *fútbol* es cuestión más de interés partidista que de análisis certero: *"aunque sea un penalti tú protestas porque no es para tu equipo"*(Grupo1). En los toros siempre hay la excusa de que *"si protestas o aceptas cosas inaceptables es porque no sabes, porque no conoces y aplaudes"*(Grupo1). Efectivamente, la reglamentación y su aplicación en "toros" y en "fútbol" es claramente diferenciada por la complejidad del primero frente a simpleza del segundo: *"Todo el mundo sabe lo que es una falta o un penalti"*(Grupo1).

En cuanto al tipo de función representada para el público, los toros son tratados sin ninguna duda de arte, y por tanto, de función artística: *"el toreo es un arte"*. El significado de la función artística entronca con el grado de perfección y virtuosismo que transmite el espectáculo taurino en general, y en particular enfatizado en determinados toreros. El valor del "arte" es manifiesto en la virtuosidad de la misma ejecución - representación y nunca fuera de esta. Todo lo contrario que en el *fútbol*, el cual mantiene una finalidad externa que hace palidecer la ejecución. En este sentido se puede decir que el público aficionado intuye con gran exactitud y claridad la esencia de lo artístico en cuanto práctica desprovista de mediación, con un valor realizado en el mismo hecho de la inmediatez. El *fútbol* sin embargo, aunque transmite cierto "arte" en la figura de determinados jugadores, en el fondo es un espectáculo abierto

a la finalidad proyectiva de la realización más que a la ejecución virtuosa de figuras populares.

Por último la variable distintiva más próxima entre los dos espectáculos es el discurso que sobre él se producen. Ambos permiten comentarios extensos y variados por el público, sin embargo hay de fondo diferencias que aquí solo se esbozan de cara un desarrollo posterior. El discurso taurino, del cual los grupos hacen referencia por activo y por pasivo<sup>6</sup>, es descrito fenomenológicamente como *fundamentalista*, en oposición a un discurso más endurecido y radical que denominamos, en comparación con el de *los toros*, como *integrista*. Ambos discursos responden a una idea de polemizar o discutir sobre lo que se ha expectado (pasado, presente o futuro), sobre detalles o visiones de conjunto que se someten al comentario apasionado, interesado e impositor. No obstante, mientras en *los toros* la polémica desatada admite el pluralismo de opinión, en el *fútbol* se busca erradicarlo. El discurso *fundamentalista* se opone al *integrista* por hacer gala el primero de fundamentos que sostienen y corroboran, al margen de otras apreciaciones subjetivas, las opiniones vertidas. De esta forma el objetivo del discurso taurino nunca incluye la manera o forma de polemizar, sino la misma polémica fundamentada. En el *fútbol*, sin embargo, los mismos fundamentos y su forma son puestos en polémica operando una merma de la complejidad argumentativa. No obstante, y como señalamos anteriormente, estas apreciaciones serán analizadas

---

<sup>6</sup> En los grupos realizados se genera polémicas y actitudes que son parte del discurso sobre alguno de los dos espectáculos. Sin poder evitarlo el moderador, el grupo deja de hablar sobre "*lo que se habla en el espectáculo*" y se pierde el carácter reflexivo del discurso grupal, comenzando de inmediato una polémica sobre algún motivo concreto del espectáculo, y produciéndose así el "*discurso sobre el espectáculo*" del cual el grupo hablaba en un principio indirectamente y como trabajo grupal.



con mayor profundidad en un sección próxima donde se establezcan relaciones con la estructura formal que domina a cada espectáculo.

**CUADRO DE SIGNIFICADOS COMPARADOS ENTRE EL  
ESPECTÁCULO TAURINO Y EL ESPECTÁCULO FUTBOLÍSTICO.**

<i>RASGOS/SIGNIFICADOS</i>	<i>ESPECT. TAURINO</i>	<i>ESPECT. FUTBOLÍSTICO</i>
CARACT. DEL PÚBLICO		
edad	más mayores (tradicionales)	más jóvenes (modernos)
clase social	distinción de clases	indistinta/ "conciencia de clase"
grado de afición	Conocimiento/ Experiencia	pathos/adhesión
sexo	Matizada	difuminada
tipo de iniciación	Adquirida(histórica)	adscrita(genética)
TEMPORALIDAD		
externa	Extraordinario/festivo/ mítico/inmemorial	ordinario/laboral/actual/ moderno
interna	Circular	lineal
REGLAMENTACIÓN	Aplicación Cognitiva	aplicación perceptiva
FUNCIÓN REPRESENT.	artística	deportiva
DISCURSO	fundamentalista	integrista

**5.3.3.- Variables estructurales discursivas del espectáculo taurino y futbolístico**

Los discursos comparados del espectáculo taurino y futbolístico vienen matizados según distintas variables estructurales saturadoras del universo discursivo sobre ambos espectáculos. Las variables

contempladas son el sexo, la clase social, la edad y el grado de afición. Cada variable en particular, y todas juntas en general, definen aspectos cualitativos sobre el discurso global de los dos espectáculos estudiados. Pasamos en este apartado a referir dichas variaciones discursivas con la intención de aportar:

- 1.- Transformaciones en la concepción/expectación de los espectáculos referidos.
- 2.- Conexiones entre la “práctica no discursiva” del espectáculo y el discurso sobre dicha práctica.

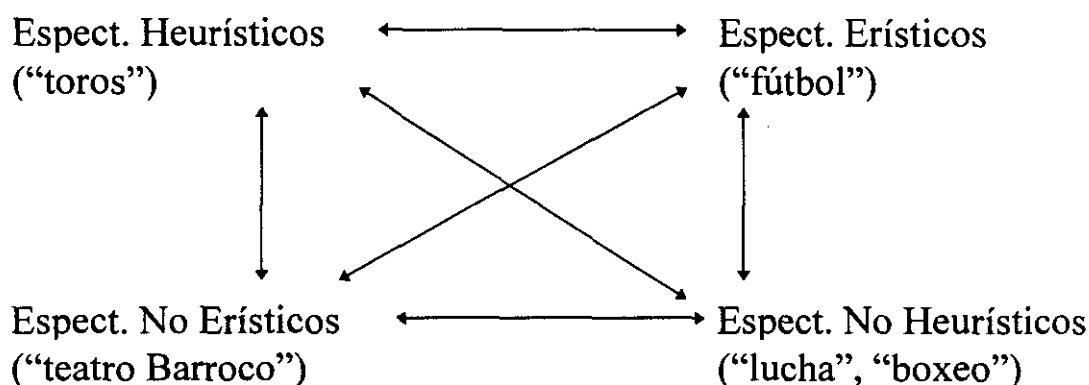
En el discurso del espectáculo taurino y futbolístico se encuentran variaciones discursivas que matizan hasta el punto de modificar en su totalidad el sentido mayoritario, incluso formal del espectáculo en concreto. En *los toros* se desglosa un discurso **torista** y otro **torerista**. El primero, del cual ya se ha referido algunos rasgos básicos, es producido por un público poco experto, “moderno” y joven. El discurso torista no sólo defiende al toro frente al torero, sino que en su defensa deja de ver una función artística (arte) para veladamente concebir una lucha o “match” entre ambos personajes (deporte). Esta simple pero profunda modificación deriva en una percepción y significado del espectáculo taurino totalmente opuesta al que por estructura formal definíamos en el capítulo anterior. *Los toros* se convierten en un espectáculo nuevo por modificación del esquema formal, interpretado por un espectador defensor del toro que no ignora y tiene bien presente la cogida, los derribos y la defensa del animal como parte de los “desequilibrios” de la contienda.

Por otro lado, observamos que el discurso torista es cercano, incluso conecta con el discurso del espectáculo futbolístico en cuanto estructura formal. No obstante, también en el discurso del espectáculo futbolístico hay un acercamiento al taurino por lo que parece un “discurso figurista” que pone un gran énfasis en los mejores futbolistas y su brillante juego: *“A veces, sólo por ver en juego a Ronaldo....”*. Como sucede con el discurso “torista”, el “figurista”, transforma el discurso básico en otro opuesto donde domina el “arte” por encima del “deporte”. El culto a la estrella, a la intervención fulgurante o al gol memorable es parte de un aproximación al esquema formal taurino.

Tanto el discurso “torista” como el “figurista” aparecen como mutaciones del discurso principal (torista y partidista) en función de la ambigüedad polisémica de las funciones representadas. Esto quiere decir que, en la medida de lo posible, un tipo de espectáculo puede ser interpretado por el público espectador en otro de signo distinto al pretendido originariamente.

No obstante, este cambio siempre estará limitado por la estructura formal básica no discursiva, la cual es posible que sólo sea modificable en profundidad por motivo de algún cambio material (real) del espectáculo en su globalidad. Así se interpretan espectáculos derivados, incluso deformados de otros primeros, sólidamente bien definidos. Lo que se pone en juego con estas transformaciones cualitativas son las dos formas básicas (heurística y erística) que dan forma al espectáculo. Dos formas que se ven trastocadas a cuatro si tenemos en cuenta las versiones contrarias a las primeras.

Utilizando el cuadrado semiótico (Lozano, Peña-Marín y Abril; 1986) se desarrolla con mayor claridad esta dinámica y la correspondiente categorización.



Cada posición en el cuadro semiótico corresponde a una categoría de espectáculos con sus respectivas transformaciones interpretativas discursivas y/o formales no discursivas. El espectáculo de lucha (boxeo, judo, etc.) es un ejemplo de transformación velada de lo que en origen era un espectáculo heurístico (danzado) y reconvertido en "erístico"<sup>7</sup>. Por el contrario, el espectáculo teatral hasta la época isabelina era considerado un espectáculo erístico que se transformó en heurístico, inspirado cada vez más en las dotes de interpretación de los actores y la capacidad de conmover espiritualmente al público. Hay por tanto una

<sup>7</sup> La danza es la base formal de deportes como el boxeo, pero también el boxeo es la base de la cual parte otro espectáculo contrario a este deporte pero de regreso a la danza: es el "catch" o lucha pressing donde los "luchadores" son perfectos comediantes sincronizados para escenificar, a modo de danzantes, una partitura que represente la propia lucha. Para saber del discurso del catch, y su relación con el boxeo, es ilustrativa la lectura del semiólogo R. Barthes (1989) sobre el contenido de un espectáculo como el señalado.

dinámica transformadora en los espectáculos que los hace fluctuar entre los dos polos definidos como espectáculos “artísticos” y “deportivos”. Lo interesante ahora es explorar el funcionamiento de estos cambios por los cuales unos espectáculos se enaltecen otros son perseguidos, y a veces hasta censurados. La hipótesis explicativa que se maneja se encuentra definida en la misma sociedad donde se organizan y son aplaudidos. En la actualidad parece aceptado que un espectáculo haga el esfuerzo de reconvertirse heurísticamente y disimular o no persistir en un modelo erístico, que por otra parte es, como ya sabemos, un modelo que disfruta de una gran aceptación y popularidad. Sin embargo, ya se señaló en su momento las duras sanciones que han sufrido espectáculos con un alto grado de popularidad<sup>8</sup>. La organización del espectáculo ha dirigido sus esfuerzos a hacer todo lo posible para ajustar lo que allí se espera a una *normativa organizadora/apropiadora y reguladora/controladora*. Quien respalda la no violencia de determinados espectáculos como el fútbol está pensando únicamente en la parte organizativa reglamentada, olvidando el sentido y la fuerza que anima la expectación de un juego como éste. Desechar la violencia del espectáculo deportivo es, por encima de todo, obrar un acercamiento heurístico no siempre posible ni fácil de hacer por más que se organice y reglamente “civilizadamente” el juego o representación<sup>9</sup>.

De igual forma, en *los toros* hay quien los denuncia o crítica por su crueldad o injusticia entendiendo que lo que ahí se espera es una

---

<sup>8</sup> Véase los antecedentes históricos del espectáculo taurino o futbolístico.

<sup>9</sup> No obstante, espectáculos como las olimpiadas, espectáculo deportivo, han ido enobleciéndose hasta el punto de promocionarse valores como el compañerismo, el juego limpio y la realización en el esfuerzo.

representación erística saturada de violencia. Todas estas comprensibles *confusiones* tiene su origen en la misma dinámica descrita. Ahora bien, hay que insistir una vez más en que no todo espectáculo y estructura no discursiva se presta a modificaciones de este tipo, especialmente aquellas que comprenden un modelo más purista como el futbolístico. Las interpretaciones discursivas que derivan de una estructura formal están relacionadas con evoluciones del público y de la sociedad misma. El discurso “torista” y el “figurista” del fútbol son propuestas interpretativas de los respectivos modelos que pueden, y quizá deriven en nuevos espectáculos emparentados con los anteriores. De hecho es posible encontrar un espectáculo de fútbol donde lo que se prima es exhibición de juego y personas, algo que hace en general el circo. En definitiva, se constata que en lo posible hay discursos sobre el espectáculo que pueden llegar a transformarlo, produciéndose modificaciones significativas de las cuales han surgido nuevos y aplaudidos espectáculos con base en estructuras anteriores.

#### **5.4.- Una interpretación del discurso sobre el espectáculo taurino y futbolístico**

Ya se señalado que el discurso *del* espectáculo no es posible más que de forma representacional e indirecta, ya que es una práctica no discursiva. Es decir, el espectáculo se muestra en esencia gesto y no discurso, por lo cual la interpretación que puede llegarse a hacer es propiamente un análisis del discurso que a expensas de este complejo se produce. Por otro lado, la interpretación que se da de dicho discurso no se separa de la interpretación que en el capítulo anterior se venía

dando a la estructura formal que organiza la *expectación*. No obstante, la versión que aquí se desarrolla tiene una doble proyección.

Por un lado, cada uno de los espectáculos estudiados se construye y tiene su equivalente en un forma de expresar y representar eso que se espera y de lo cual se quiere dar cuenta. La referencia aquí es al *discurso cháchara* que tiene como cometido crear una realidad diferenciada del espectáculo, pero a la vez inscrita en él.

Se puede decir que el espectáculo tiene una proyección que es la de discursar-(se) pero a condición de que ese discurso sea parte del espectáculo que genera la misma *cháchara discursiva*. Así es como aparece en los grupos de discusión y en los restantes discursos producidos por medios de comunicación de masas. La cháchara tiene, se podría decir, una parte material o gestual, que al igual que el espectáculo actúa fáticamente como mero indicador de la comunicación.

Ahora bien, estos rasgos deberían servir para saber que tampoco estamos hablando de la crítica del espectáculo, la cual tiene como cometido principal estudiar y transcender el fenómeno mismo del espectáculo. La crítica, que es un discurso experto, erudito, y externo al espectáculo, es contraria a la cháchara, la cual le parece gratuita, indocumentada y sin fundamentos.

Es en definitiva “hablar por hablar”. Y esto es en esencia la cháchara, un hablar de lo que hablan porque hablan. De manera que todo, incluido la cháchara, es parte de lo que ella misma habla. Se comprende ahora que el semiólogo U. Eco desarrollara como función

exponencial elevada a “n” la representación matemática del discurso que se genera en los espectáculos (Eco; 1986).

$$Ch = (ch)^{n+1}$$

La cháchara es ella misma meta-discurso elevado al infinito recurso de verse discurseado, es decir, objeto para ella misma y para el espectáculo que la re-crea. Por tanto, la interpretación que aquí se da es: en primer lugar, una proyección discursiva que gira en torno a la cháchara como expresión del discurso que se da a sí mismo como fin (íbid; 1986: 246); y en segundo lugar, una proyección que gira en torno a la forma de discursar las prácticas no discursivas del espectáculo futbolístico y taurino, o si se prefiere a la manera en que un texto contiene a su vez el hecho de narrarlo: textos metadieéticos (Lozano, Peña-Marín y Abril; 1983).

No hace falta advertir al lector que tanto una proyección como otra están en la práctica indisolublemente unidas, y que si se mantienen las distinciones analíticas es para tener una mejor comprensión de lo que se pretende mostrar, que el discurso sobre cada uno de los espectáculos mencionados se adapta y es parte del espectáculo que los domina.

#### **5.4.1.- La “cháchara taurina” y la “cháchara futbolística”**

La cháchara, como el espectáculo en torno al cual se crea, manifiesta la inmediatez y el reclamo de atención gratuita del espectador. No hay más fin en la cháchara que el que se encuentra en el espectáculo



y que ya se apuntó en su momento: tener constancia de “lo que se da a ver” y de “lo que se da a hablar”. Y es así como se manifiesta la grandeza de un *hablar vacío* que da cuenta del componente existencial que encierra la “avidez de novedades” y las “habladurías” (Heidegger; 1980) en el hombre.

Esas habladurías y avidez de novedades buscan un saber por tener sabido, pero en el DET (Discurso sobre el espectáculo taurino) la inmediatez se “demora” y prolonga en un “saber ver” lo que trae “la expectación” por “lo esperado”, imponiendo rasgos específicos a la manifestación de la cháchara como un discurso indefinidamente discurseado. La facultad de “saber ver” ya no es del orden del “tener sabido” como impera en la cháchara, sino que es del orden del saber/conocer lo que se ve, efecto este que implica autoridad y cierta previa disposición para el discurso.

Hay, necesariamente, una recurrencia a una experiencia previa, anterior, instaurada a la manera de preceptos, que parece operar en la cháchara como si se tratara de una “crítica taurina”. No en vano la cháchara taurina ha logrado un grado de “nobleza” tal como lo logró en su momento la “crítica literaria”. Ahora bien, esta restricción no debe contemplarse como una simple transformación de la cháchara, sino más bien como un efecto del modelo formal que asiste al espectáculo taurino. En efecto, el modelo heurístico y su discurso retórico epidíctico, educativo, necesita de un referente previo, anterior a los sucesos esperados, que es lo que permite tanto la instauración de las estructuras míticas, como de la cháchara con base en el conocimiento.

Por el contrario, en el caso del DEF (Discurso sobre el espectáculo futbolístico), el saber ver desaparece o es parte de la cháchara, de manera que todo queda bajo el control de un “tener visto” o “tener sabido” sin coacción o limitación alguna. No hay reducto que se escape a la banalidad del DEF porque en el espectáculo deportivo el saber y la sanción también están subordinados al comentario gratuito. La “competencia” necesaria para generar cháchara futbolística es mucho menor que la necesaria para producir cháchara taurina. Sin embargo, no se deja de insistir que esa competencia la proporciona algún tipo de conocimiento contrario a la naturaleza de la cháchara. De esta forma, se concluye que cuanto más conocimiento se requiere para lo esperado en un espectáculo, mayores son las dificultades para alcanzar la correspondiente cháchara, e incluso para ponerla en marcha.

La tendencia natural del espectáculo a la cháchara se aleja de aquellos ejemplos que se incluyen en la categoría, por nosotros propuesta, de espectáculos artísticos. En ellos hay siempre un referente más que no se encuentra en los deportivos. La cháchara se instaura en torno a la práctica no discursiva del espectáculo, y a partir de esta práctica crece sobre lo que se dice o se vio sobre ella, remontándose así al decir y no sólo al percibir (expectar lo esperado). Es, en definitiva, la inclusión discursiva del sujeto en el fenómeno difuso del cual participa. Ahora bien, en el DET hay un referente más que debe tenerse en cuenta, y que no aparece en el DEF; la referencia es la instancia externa y neutral que ordena los “sucesos esperados” en tipos ideales y formas preconcebidas para la expectación. De ahí que el cúmulo de experiencias y conocimientos para la cháchara sea aún mayor cuanto más importancia tenga dicha instancia externa.

Cuando el DET se pone a refugio del saber, la cháchara se agota y desaparece. En el DEF no hay refugio que valga: *“hasta un niño puede entender y hablar de fútbol”*. La inmediatez y vaciedad de la cháchara es mayor en aquellos espectáculos que se consideran *deportivos*, incluso podríamos asegurar que es allí donde se reafirma más firmemente el espectáculo vía el discurso. Los cánones artísticos limitan y sofocan relativamente la dimensión sensual del discurso sobre el espectáculo. Espectáculos como el teatro moderno y la ópera *“te pueden gustar o no gustar”*, pero en definitiva si eso es posible es porque la cháchara ha sido en cierto modo erradicada y con ella la parte banal del discurso.

En otro orden de cosas, queremos señalar también otro rasgo importante a tener en cuenta sobre la cháchara discursiva. En los espectáculos analizados esta forma expresiva está asegurada por algún tipo de asidero donde debatir y proyectar indefinidamente la inmediatez de un “discurso vano”. Ese asidero está localizado en la estructura formal del propio espectáculo. Ya se señaló que la cháchara busca, como no podía ser de otra manera, la inmediatez en sí misma. Ella es objeto y sujeto, efecto y causa de su desarrollo y expresión; pero tal como la recurrencia a una instancia externa (competente) limita la inmediatez del discurso, la falta de una estructura sobre la cual apoyar su discurso supone la limitación completa. En efecto, esa estructura no discursiva debe reunir en lo posible las cualidades del discurso que la asiste, es decir, no tener más objeto que “darse a ver” y “hablar”, constituirse como espectáculo, y vaciarse de toda mediación que remita a un fin externo.

Sin embargo, aunque este requisito sea suficiente para asegurar la cháchara, no lo parece tanto para su avivamiento. De nuevo, la estructura de cada espectáculo activa en mayor o menor medida la cháchara que

sostiene. El espectáculo taurino no parece garantizar plenamente, según el público aficionado, las novedades que posteriormente serán soporte y pretexto de los comentarios triviales. Por el contrario “en el fútbol siempre sales comentando algo, una falta, un regate, un gol, etc”. Es posible que hacer depender la novedad de *sucesos* difícilmente alcanzables suponga para la cháchara taurina un freno, y una mayor recurrencia sistemática al pasado y al mito: *“la corrida o actuación memorable”*.

Por otro lado, la estructura heurística y erística de los respectivos espectáculos artísticos y deportivos aportan a la cháchara -(como parte del espectáculo)- una viveza desigual. Mientras la estimulación de los comentarios producidos por el DET están limitados por la unidad de criterios y racionalidad argumentativa del discurso, en el DEF es todo lo contrario. De nuevo en el DEF no hay límites para la cháchara porque la estructura de ese discurso discurseado, y que se verá con mayor detenimiento en apartado siguiente, hace polémica en mayor grado que el DET, lo que dispone en mayor medida estados para crear novedades que la misma cháchara anima.

En definitiva, ambos espectáculos y sus respectivos discursos son acreedores del fenómeno descrito, si bien con diferencias que para el caso de la función desempeñada no parece de especial importancia. Las diferencias que se apuntan son más sutiles y quizá lejanas de lo que se quisiera. Sin embargo, permiten seguir matizando y colocando el conjunto del análisis frente a los distintos tipos de discursos que acompañan a estos dos espectáculos.

#### **5.4.2.- La *expectación de lo esperado* a la luz del discurso**

El discurso sobre el espectáculo es un vivo reflejo del espectáculo. Los ritmos e intensidades alcanzados son parte de una pragmática del discurso producido a expensas del mismo espectáculo. El paso a este nivel discursivo es la entrada al discurso *del* espectáculo.

La *expectación de lo esperado* y su reflejo en el discurso no puede encontrarse en los contenidos semánticos o sintácticos. De ello sólo obtendremos, tal como se señaló en el apartado anterior, la vaciedad gratificante de la cháchara y su ensimismada e insaciable “avidez de novedades” y “habladurías”. Por eso en los grupos realizados hay múltiples referencias a una dimensión inefable y sensual del espectáculo, para de alguna manera dar cuenta de la *expectación* que introduce al público en otros referentes que van más allá de la banal cháchara discursiva.

Hay realmente una dificultad o imposibilidad verbal de expresar lo que se halla en la “*expectación*” del espectáculo taurino y futbolístico porque es del orden de lo difuso corporal y de lo sensual reflexivo. Incluso cuando los grupos de trabajo intentan acometer la tarea propuesta por el moderador, la de trabajar el tema señalado, las metáforas y referencias a los momentos sensuales vividos acaban por transformarse en el mismo discurso que ramonea y traiciona el objetivo emprendido. No hay, por tanto, una sola referencia sintáctica o semántica en el discurso *del* espectáculo que no se halle desalojada y dominada por el sentido que re-crea la *expectación de lo esperado*. El discurso del espectáculo parece que sólo se puede intuir en la participación

espectacular, en la proximidad expectante que incluye al sujeto en un “discurso abierto”, íntimo y público al mismo tiempo.

De esta forma, el discurso del espectáculo está encubierto por un lenguaje que es ante todo transmisor de *“la palabra que funciona como consigna, y no comunicación de un signo como información”* (Deleuze y Guattari; 1994: 83). Esta dimensión coextensiva al lenguaje es ante todo colectiva, se forma en el agenciamiento colectivo, impersonal, de donde se extrae a posteriori el discurso sobre el espectáculo. Como sucede realmente con las consignas, la facultad específica que caracteriza al discurso del espectáculo no debe confundirse nunca con el discurso sobre el espectáculo, incluso a pesar de estar ambos unidos y ser su condición mutua<sup>10</sup>.

La manifestación de este discurso del espectáculo no tiene realmente más que intensidades, ritmos y tensiones<sup>11</sup>. La expectación de

---

<sup>10</sup> G. Deleuze y F. Guattari (1994) definen la relación entre un discurso indirecto que se hace carne en un discurso directo como *“función-lenguaje”*. Tal como los autores señalan, *“la función-lenguaje es transmisión de consignas, y las consignas remiten a agenciamientos, del mismo modo que los agenciamientos remiten a las transformaciones incorporales que constituyen las variables de la función. La lingüística no es nada al margen de la pragmática (semiótica o política) que define la efectuación de la condición del lenguaje y el uso de los elementos de la lengua”* (Ibid; 1994: 90).

<sup>11</sup> El lector reconocerá la *“figura sensible”* que Lyotard (1979) descompone para entender un tipo de configuración expresiva que distribuye los significantes lingüísticos según exigencias que no son del discurso propiamente dicho, sino del ritmo. En esta *“figura sensible”* se reconoce también *“una operación distinta a la conversión reflexiva, más fundamental que ella, de una especie de metarreflexión que también se tuviera en cuenta a sí misma y a los cambios que introduce en el espectáculo, que por lo tanto no perdiera de vista la cosa y la percepción brutas, y que, en fin, no las borrara, no cortara mediante una hipótesis de inexistencia los lazos orgánicos de la percepción y de la cosa percibida, y que por el contrario se impusiera la tarea de pensarlos, de reflexionar sobre la trascendencia del mundo como trascendencia, de hablar no según la ley de significaciones de palabras inherentes al lenguaje dado, sino mediante un esfuerzo, quizás difícil, que las emplea para expresar más allá de sí mismas nuestro*

*lo esperado* modula y proyecta una escala y una melodía a través de la cual se resaltan los contornos de lo que en este estudio se ha denominado *sucesos*, y que los grupos señalan como “algo” que te hace estremecer, extasiar, reconocer lo que está sucediendo o puede suceder, y hablar de ello. El del espectáculo es, por tanto, un discurso indirecto, un discurso que se halla como vibración colectiva la cual hace finalmente vibrar coordinadamente a los sujetos. Metafóricamente es “la ola” y el “iole!” que recorre ordenadamente los graderíos de los heterogéneos y caóticos campos de fútbol y plazas de toros respectivamente. Una corriente extensiva de intensidades energéticas y corporales que se genera y transmite sin una orden previa, sin un centro localizado ni concertado. De igual forma la *expectación* por *lo esperado* se encuadra en un movimiento externo modulador de frecuencias y movimientos internos. Como refieren los grupos, “*hay que vivirlo*”, hay que sentir cómo le recorre a uno por dentro y le hace comprender lo que realmente se está viendo.

La huella de haber entrado a formar parte del discurso *del* espectáculo es reconocer y experimentar esos *sucesos*. Es decir, participar del clímax que difusamente tiñe con intensidades y realces lo que a priori es sólo escueta “función representada”. En el momento de la inclusión en este discurso *del* espectáculo, la planicie representacional cobra relieves (formas) vivenciales o emocionales espectaculares. No hay, como se puede esperar del discurso textual, una narración al uso. No hay un conector lógico, secuencial, que permita a la instancia de la enunciación diferenciarse del enunciado. Sólo intensidades, sombras y luces, conatos, brillos que se difuminan y van perdiendo fulgor. ¿Qué

---

*mudo contacto con las cosas, cuando aún nos son cosas dichas*” (Merleau-Ponty; 1964: 61).

más se puede decir del discurso *del* espectáculo, salvo aquello que no es, en un lenguaje que no le conviene ni juzga apropiadamente?. Un lenguaje que por más que se quisiera no haría más que traicionar lo que voluntariosamente quiere expresar, exactamente igual que sucede con el concepto “pueblo”, una realidad que bien pudiera ser a estas alturas la expresión política que más cerca se halla del espectáculo, y a la cual debe, desde un punto de vista ontológico, su naturaleza más difusa, inaprensible y autónoma<sup>12</sup>; especialmente para aquellos discursos (científico, político, religioso, etc.) que han tratado de apropiarse de su *palabra* para un dominio remoto. En efecto, el “pueblo” se expresa y quiere ser en el “discurso del espectáculo”. Tiene razón G. Bollème (1990) cuando rastreando lo “popular” hablado y escrito se topa con la pasión más irracional que puede uno imaginarse:

*“La pasión trastorna todo lenguaje, reaviva la expresión, el gesto, la palabra, la lengua. Todas las relaciones son directas y provienen directamente de la comunicación; la lengua es entonces circunstancial; alguien es portavoz pero todos hablan a la vez. El texto ya no es personal, o por lo menos está suscrito sin que se sepa por quién; no se entiende, no se lee, no se dice más que una expresión puntual no sirviendo más de una vez y que luego se arroja...”* (Íbid; 1990: 145).

---

<sup>12</sup> Cuando se aborda un excelente estudio de G. Bollème (1990) sobre el significado de lo “popular”, reconocemos sin duda el concepto de espectáculo que venimos desarrollando. Aunque en este minucioso y profundo trabajo se rastrea lo “popular” por las distintas formas discursivas manifiestas (literaria, política, religión, etc.), la óptica adoptada no deja por ello de ser crítica con aquellos discursos que han intentado sistemáticamente la “suplantación”, y por tanto, la deformación de una realidad que aparece y persiste en mantenerse a pesar de todo como recóndita e inalcanzable.



Ahora bien, no queda más remedio que seguir con el empeño, continuar rastreando ese extraño discurso y referirse a él con aquellas impresiones que en forma de *sucesos* deja tras de sí, y que nada nos autoriza a ver como si se tratara del mismo discurso. En cualquier caso, a través de *sucesos* se sabe que el discurso *del* espectáculo gira en torno a rupturas o discontinuidades, cambios de ritmo que se valen de la atonalidad para resaltar y constituir así un curso o cauce por donde hacer fluir la energía, el grito, el aplauso, la mueca y el silbido. Nada de palabras, nada de sintaxis, ni de semántica. Sólo hilatura de expectativas, de sobresaltos y de sorpresas. Ese es el aspecto discursivo: un bajorrelieve emergiendo de la planicie representacional. En los grupos de discusión se hace referencia a esos *momentos innarrables* donde un lance supone la exaltación más apreciada de toda la función. Si aquí se hace de los *sucesos* y del discurso *del* espectáculo una estructura es porque en él no parece encontrarse otra forma más idónea y certera de representarlo.

Cierto que en espectáculos organizados, que tienen tras de sí una forma representacional consolidada, es más fácil de adivinar los ritmos y presuponer una estructura de *sucesos* fija sobre la cual re-organizar las acciones y los discursos. Se tiene así una versión discursiva cualitativa y cuantitativamente distinta de la función que se representa.

En este sentido, por ejemplo, el espectáculo taurino está discurseado como espectáculo y no simplemente como representación que se da a ver. Es un discurso que como confirmamos por los grupos se fija en la *expectación de lo esperado* más que en el lógico y explícito discurrir de los distintos elementos señalados por la función.

### 5.4.3.- El discurso del “gol” y de la “faena”

¿Qué se espera según el discurso sobre *los toros* o el *fútbol*? ¿Cuáles son las características particulares de cada discurso?. En general los grupos hablan de esperar *sucesos* que giran respectivamente en torno a “faenas memorables”, “jugadas”, “triumfos” y “victorias”. No obstante, las matizaciones son de vital importancia para los fines propuestos.

Según los planteamientos aquí expuestos, los discursos sobre el *fútbol* o *los toros* mantienen una relación directa con los *sucesos* que se dan a esperar, y que cobran un sentido particular bajo presupuestos de espectáculo. Por este motivo el discurso tiene para el análisis un valor restringido a los *sucesos* comentados y la forma que adopta frente a estos. Es decir, interesa ver si el discurso se hace cargo de las estructuras y modelos analizados en el capítulo anterior, y si dichas estructuras del espectáculo afectan de alguna forma, a su ordenación y aspecto global.

En primer lugar, ambos discursos, taurino y futbolístico, giran en torno a elementos materiales definitorios de cada espectáculo, desplegando un variado entramado significacional cuyo rasgo más señalado es circunscribir una forma de discursar *lo esperado*. Para ser concretos, el DEF habla en general y sistemáticamente de “ganar” o “vencer”, mientras el DET lo hace del “triunfar”. Detrás de estos logros meritorios se hallan elementos discursivos cuya presencia responden unívocamente a un significado u otro. Si se profundiza un poco más puede apreciarse que el DEF focaliza su atención en temas tan centrales como los goles, los equipos y la victoria. El resto de temas son acordes

de acompañamiento con un interés puramente anecdótico. Al final, el tema principal es el resultado obtenido por el equipo, es decir, la síntesis final, la búsqueda y obtención de un producto final, totalizador, resolutorio y simplificador de todo lo restante: la actuación de los jugadores, del árbitro, del entrenador, etc.

*“A lo mejor, lo que ha hecho uno es una buena jugada y ha fallado el gol a puerta vacía, lo ha fallado y se le cruje” (Grupo 2).*

En efecto, al DEF no le interesa como al DET el desarrollo y despliegue para conseguir ese final o victoria. Una de las principales diferencias discursivas radica en que cada discurso refiere la “victoria” según su propia determinación. El DET lo hace de manera conjunta, es decir, respetando las distintas partes y su relación unitaria, donde la hazaña, el lance del principio tiene el mismo peso y valor que el lance a mitad o final de la faena. La “faena” es un todo que no halla concreción particular como la jugada. Por eso el DET toma como centro de su discurso el “triunfo”, es decir, una victoria cuyo resultado óptimo depende de todas y cada una de las acciones del torero. “Triunfar” y “ganar” tienen significados bien distintos en cuanto que hacen referencia respectivamente a acciones en forma de “procesos” o de “productos” (faenas o goles):

*“En el fútbol, al revés que en los toros, lo que juega es el resultado”(Grupo2).*

En la medida en que el discurso se aparta de la importancia del “resultado” como síntesis final, los goles, puntos logrados, quedan equiparados a la jugada que los produce. Esta es la interpretación

resultante cuando se acepta ver en el baloncesto o en el balonmano espectáculos deportivos con un fuerte componente “artístico”. Hasta los últimos puntos no hay realmente una predominancia del producto, y por tanto, la manifestación de su verdadero carácter deportivo. En el espectáculo futbolístico, por el contrario, el “gol” es necesariamente definitivo. *Marcar un gol puede significar la victoria definitiva. Todo el discurso se esfuerza en resaltar ese gol que sintetiza como acción plena, sin más ayuda, el sentido que le domina.*

No obstante, y a demás de estas apreciaciones, otros significados se agolpan y descubren elementos estructurales de cada espectáculo. El “triumfo” se halla exento de competencia. Cuando en el DET se habla de triunfo en la plaza se advierte el sentido solidario y universal. *“Triunfan todos”*. El “triumfo” de un torero no interfiere ni depende de otros triunfos o terceros. *Por el contrario, en el DEF se “gana” por oposición o enfrentamiento a algo o alguien. Ganar es sobre todo vencer, superar el obstáculo que se materializa en una acción totalizante, paroxística, expresada magistralmente por la acción cuantificable, los puntos, las décimas, etc.* Es de gran importancia observar cómo los distintos significados discursivos se someten unívocamente a una “articulación cualitativa” o “cuantitativa” en clave de estructura y organización. No parece forzarse una interpretación si se acuerda que el “gol” y la “faena” dotan al DEF y DET de unas características formales particulares, y en cierta medida opuestas entre sí.

Por los grupos de discusión se constata que el DET tiene una menor carga pasional e irracional que el DEF. Para este último, no hay matices que borren la frontera entre lo que es blanco y lo que es negro, ganar o perder, justo e injusto, fuera y dentro, etc. Esta permanente

recurrencia a categorías absolutas hace del DEF un discurso reafirmativo e “intransigente”, apegado a “dato físico” como único elemento objetivo, confirmador de la razón violenta. No es extraño que los grupos se refieran al DEF como mucho más categórico y fanático que le DET. Su formalización refleja la estructura formal del espectáculo donde nace. El DEF trata por todos los medios de coger el objeto del discurso (goles, equipos y victorias) como elementos materiales, definitivos y objetivos que no se dejan compartir ni pronunciar con ambigüedad. Es el discurso que aspira al todo o nada, a la sinrazón del oponente y a su anulación en el discurso.

*“A un jugador de fútbol lo primero que se le pide es que muera por el club..., después que haga lo que quiera, como si la hace bonita o como si la hace fea,....dejarse la piel por el club” (Grupo 2).*

Por tanto, puede apreciarse sin problemas que el DEF es un discurso más vivo e irreflexivo. Dado que la estructura formal de los sucesos se resuelven en el acontecimiento resolutorio de la victoria, la cháchara futbolística es también, y a su manera, un reflejo aproximado del espectáculo del fútbol. La forma de discursar el espectáculo es en realidad un “match”, es decir, un forma de jugar con el discurso como si este tuviera un valor o significado material, corporal. Un discurso que la experiencia lo presenta como un todo cuya posesión y actualización es sinónimo de tener un realidad de la misma naturaleza que la que expresa. Hay que insistir en este aspecto hasta sus últimas consecuencias. Es muy probable que la fruición placentera de discursar jugadas, goles, traspasos de jugadores, faltas, arbitrajes, etc., no tengan otro propósito que el que derrama el espectáculo sobre todo a aquello

que intercepta: la revalorización y predominancia de la dimensión sensual, corporal discursiva. Hay que sumergirse en la cháchara futbolística o taurina para constatar esta corporeidad sensual de la cual ya se han referido algunos datos. Es casi seguro de que si hace falta el público-espectáculo arroja discurso como arroja las almohadillas o las hortalizas podridas al escenario. Su función no es otra que la de dejarse asir y la de ser “mangoneado” como otro objeto cualquiera. La palabra tiene así una textura y cuerpo que sólo es comparable con el poder de las acciones que ella misma representa. El sentido del discurso se halla en esa presencia material. Y su uso no puede ser otro que los que marcan los *sucesos* expectados, es decir, una manera de entender cuando hacemos “cháchara”.

En definitiva, el DEF se concreta en una forma de abordar el discurso como límite final, como “gol” que se cuela al contrario y que le hace perder al mismo tiempo que intenta anularlo. Por el contrario, el DET es una forma corpórea de abordar el discurso como “faena”, o si se prefiere como parte o tesela de un mosaico que es indefinidamente restaurado. En definitiva, no hay quién se resista a “hablar de fútbol” tal como se espera, de la misma forma que “hablar de toros” es una réplica más o menos fiel de la estructura formal que domina ampliamente en la plaza. No obstante una observación última cierra este epígrafe, y es que mientras en la escena lo que se estructura de una u otra forma está limitado a las acciones expectadas por el público espectáculo, en los discursos o chácharas puede verse realmente ilimitado. En este sentido el análisis lleva a concluir adicionalmente que las estructuras formales de los espectáculos operan tanto dentro como fuera del espectáculo. En *lo expectado* y en la forma de asistir a lo que pudiera ser en algún momento discurseado.

### 5.5.- Importancia del espectáculo desde la óptica discursiva

Con este breve epígrafe se cierra este capítulo dedicado al espectáculo como formación discursiva. De manera sintética se trata de poner en común los distintos aspectos señalados por los grupos, especialmente incidiendo en la importancia que cobra en ellos el fenómeno espectáculo desde el punto de vista discursivo.

Como se pudo corroborar a lo largo de este estudio, al espectáculo se llega por algún tipo de *banalidad* que pretende cubrir la falta de "algo". Con esta frase paradójica no pretendemos más que formular de una manera particular una "plenitud" que no se halla definida conceptualmente con facilidad por los grupos, pero que sí parece tener un sentido muy claro y concreto para ellos. Para dar cuenta de este sentido conviene diferenciar dos tipos de "vacíos" contrarios y distintos entre sí, en definitiva dos ejemplos que el discurso *sobre* el espectáculo desvela como distintas caras de una misma moneda. Es más, por los grupos sabemos que la *banalidad* del espectáculo tiene el sentido de "lo lleno" al tratarse como una plenitud para los sentidos y cubrir un vacío que podríamos definirlo con el sello de la "opresión". Este "vacío instrumental" está en consonancia con el rastro que deja tras de sí una *alienación del sujeto*, de su entrega a una certidumbre organizada e instrumentalizada por una sociedad que aún se muestra más enérgica y perfecta en el hombre moderno emparejado al progreso y la ciencia

Según los grupos, al espectáculo "se va a *divertirse*", "a *olvidarse de los problemas*" o simplemente "a *pasar el rato*". Es la parte *pasiva - evasiva*, la que describe su importancia por oposición a lo que deja tras de sí y niega: la presión, el tedio y el inmovilismo cotidiano. Pero hay una

parte *activa y positiva* que habla de un “algo más”, como “una curiosidad”, como una forma de sentir “un orgullo” o incluso como forma material, “*como si uno se diera una gran mariscada*”. El espectáculo no es sólo definible en relación a lo que falta y él cubre, sino también en relación a lo que aporta al margen de la falta y llena. No se podría hacer una interpretación consecuente con la importancia que adquiere como fenómeno social si se obviara este carácter positivo. Para los grupos, distintos motivos se adhieren a la asistencia de uno u otro espectáculo. Y esa motivación también resalta la aportación que los espectáculos transmiten en términos absolutos.

Curiosamente, cuando se asiste a espectáculos que en este estudio se han definido como mediáticos (televisión, cine, teatro, ópera, etc.), los grupos hablan de “*entretenerse*”, “*masajearse*” si aceptamos el término sutil e irónico de Marshall Mc. Luhan (1969 y 1972), y que define a la perfección la parte diferencial de este tipo de espectáculos con respecto a la presión de la vida diaria. Sin embargo, el resto de espectáculos, clasificados por los grupos como más “necesarios”, demuestran ser expectados por algo más que el simple entretenimiento. Hay en ellos una búsqueda y/o aspiración que se traduce en algún tipo de triunfo, logro o disfrute capaz de añadir al pretendido entretenimiento del espectador una “plenitud” que sólo parece tener su fin en ella misma.

Por último, y en un plano específico, la cháchara desplegada recursivamente sobre ella misma trae consigo también una *banalidad* que justifica y contribuye a completar como “plenitud” una falta comunicacional que va más allá de la puesta escénica. La cháchara recorre los vastos espacios sociales derramando el sentido del espectáculo sobre estructuras y andamiajes comunicacionales fruto de la



---

organización social y económica. Intersticial, la cháchara se representa como el relleno de los lugares que deja la conversación técnica e instrumental. Su añadido particular, inédito para la comunidad o sociedad, es dotar a ese relleno de una identidad superficial a la vez que lúdica y espontánea. Tanto en referencia a la cháchara como a las prácticas no discursivas se observa que el fenómeno del espectáculo coloniza, con su espontánea y leve *banalidad*, los espacios que la sociedad deja después de unir otros fuertemente organizados y/o estables. Se da identidad y sentido a un vacío social<sup>13</sup> que adquiere sentido y autonomía por el espectáculo. La "plenitud" que a su modo expresan los grupos aporta el añadido de un sentido que parece ir más allá del sentido que pudiera organizar la estructura social. Es el sentido de lo pleno que articulan las sensaciones y las experiencias de lo corporal. La sociedad es también algo blando, algo concreto y carnoso que va más allá de la pura espiritualidad y/o materialidad racional.

---

<sup>13</sup> Se podría vincular dicho vacío al concepto durkheniano de "anomia" pero el concepto parece en exceso limitado para reflejar lo que realmente cubre y llena el complejo discurso del espectáculo.

## **CAPÍTULO VI**

### **SINTESIS Y CONCLUSIONES**

### 6.1.- Presentación del capítulo

Se han analizado en este estudio dos espectáculos populares y modernos como son *los toros* y el *fútbol*. La intención estaba dirigida en principio a recabar una explicación satisfactoria de la *universalidad* y *centralidad* de los espectáculos para las distintas sociedades en general, y para las sociedades modernas en particular.

Con este propósito inicial se aborda el estudio del concepto de espectáculo y el complejo social que en torno a dicha conceptualización se trama para su definición y/o posterior acotación (**Capítulos I y II**). De la revisión y análisis conceptual se reconstruye el acontecimiento del espectáculo como un fenómeno sociológico con entidad y autonomía propia, es decir, conquistamos un lugar teórico y práctico para el conocimiento del mismo espectáculo desde el cual poder emprender a la vez el estudio de la sociedad que lo alberga (**Capítulos II y III**). Seguidamente se aborda todo un análisis práctico de los dos espectáculos seleccionados: *los toros* y el *fútbol* (**Capítulos IV y V**). A través del análisis formal, este objetivo particular quedó desglosado en la aplicación y demostración del estatuto constitutivo del fenómeno espectáculo en su globalidad, y de su manifestación y organización en la especificidad de una determinada sociedad (**Capítulo IV**). Sobre este primer movimiento, se analizó posteriormente el espectáculo desde un punto de vista discursivo, tomando como material de referencia el discurso elaborado por diversas fuentes, y en especial por grupos de discusión diseñados ad - hoc en función de las variables estructurales pertinentes (afición, sexo, edad y clase social (**Capítulo V**)).

De los pasos señalados, así como de los contenidos comprendidos en cada capítulo, se pasa a resumir de manera sucinta las siguientes conclusiones generales a las que llega esta investigación:

## **6.2.- Resultados del análisis teórico del espectáculo**

Desde un punto de vista teórico, la profundización en el estudio del espectáculo abre una nueva perspectiva para la comprensión y análisis del fenómeno de la socialidad humana. Esta aproximación es en mayor medida novedosa por cuanto aborda el espectáculo como un fenómeno que tiene entidad y autonomía propia, alejándose de la concepción instrumentalista mediadora. En este sentido, la *soberanía* del espectáculo hace de su expresión, la *espectacularidad*, una justificación más que suficiente para su existencia y participación en la formación de lo social.

Visto así, la aportación teórica de este enfoque se prolonga en las siguientes consideraciones de método y de análisis:

### **6.2.1.- Aportaciones de corte metodológico para el estudio del espectáculo**

Comenzando por la vertiente metodológica, el fenómeno espectáculo es recuperado como parte central de una problemática social cuya presencia ocupa un lugar teórico marginal o inexistente por incluirse dentro del ámbito de lo lúdico, irracional e improductivo para la sociedad. En este sentido, el mayor problema metodológico que ofrecen los espectáculos para su estudio es el no considerarlos realmente un

tema de investigación con entidad propia, salvo en la redención e inclusión subalterna a otros ámbitos o fenómenos sociales considerados principales por la impronta productivista.

La investigación dominante ha sido en gran parte la que considera el espectáculo un lugar de "vertido" donde aplicar y recuperar una información contraria y ajena al fenómeno mediante técnicas *distributivas* como el "sondeo". Frente al hermético y tumultuoso silencio del espectáculo, la investigación social ha optado por perseguir respuestas *racionales* originarias de un sistemático desplazamiento metonímico del objeto de estudio. De este tratamiento se deriva el hecho de que el espectáculo haya sido investigado desde presupuestos teóricos finalistas e ideológicos *optimistas* y *pesimistas*, relegando a un segundo plano la proyección soberana y universal que supone y justifica al espectáculo no como un medio, sino como un fin en sí mismo.

Por otra parte, el estudio que se concluye, tal como se ha venido trabajando, contribuye a dar espesor ontológico y relevancia epistemológica a la comprensión de las relaciones sociales y de la sociedad en general. Si este logro ha sido posible es porque el espectáculo expresa en su interioridad formal una compleja *naturaleza primigenia* que se halla en todo proceso constitutivo de lo social: la *espectacularidad*.

La *espectacularidad* es la esencia del fenómeno espectáculo, articulándose en torno a este concepto la pluralidad de la sociedad con la singularidad del sujeto-individuo. Es la forma en que la socialidad humana resuelve la paradoja de inventar lo social a través del sujeto inscrito en la misma sociedad. A través del espectáculo puede

constatarse cómo las acciones individuales son tomadas por los mismos individuos como referencias externas que guían sus propias acciones. La expectación de las acciones esperadas generan la situación escénica donde las acciones individuales son traducidas y recuperadas como acciones sociales.

Aunque la *espectacularidad* tiene presente la vieja polémica desatada en torno al problema ontológico del sujeto vs. sociedad, no acepta la dualidad sustantivista que participa de uno sólo de los términos. Todo lo contrario, avisa y demuestra la existencia de un estado *latente* de lo social caracterizado por los siguientes rasgos definitorios:

- a) A pesar de presentarlo como estado, la forma concreta del hecho social *espectacular* está necesariamente en continuo *proceso* de gestación o producción.
- b) De ahí que lo social-espectacular esté formado por relaciones sociales *naturales* no institucionalizadas ni reguladas por un orden que no se encuentre ya en el origen mismo de su formación. Manifestaciones sociales que son etiquetadas de irracionales, a-estructurales o informes.
- c) Por tanto, el fenómeno de la espectacularidad resalta la tesitura de un espacio social alternativo al que, por norma, aparece ya definitivamente con la organización social, las instituciones y la cultura.

- d) Este nuevo espacio social no busca ni tiene otro sentido y propósito que *gastar*, en términos improductivos, la parte sensual de las relaciones sociales.
- e) En tanto el sentido final de lo social-espectacular es la práctica *banal* y *sensual* de la relación social, la misma sociedad puede y está *dentro del espectáculo* que ella misma acoge en un restringido y delimitado espacio social. Este es el motivo fundamental por el cual el espectáculo es un fenómeno de reivindicación y resistencia al orden establecido, pero también la causa de ver en él una disimulada manipulación.

### **6.2.2.- Aportaciones para una conceptualización del espectáculo**

En cuanto a la descripción teórica de los espectáculos, la conceptualización aplicada supone una situación especular donde el individuo espectador necesariamente participa y se incluye en *lo esperado* a través de la *expectación* que él mismo produce reflectivamente para otros. Este espectador es parte indisociable de un *público-espectáculo* que se caracteriza por su independencia y *soberanía* frente al poder o autoridad apropiadora de la función representada.

En síntesis, el espectáculo es el resultado de una *gestualidad* y un *gasto* en el sentido de una productividad anterior al producto, y por tanto, anterior a la función que se da a ver y recrear. En este sentido se dice que un espectáculo representa la *espectacularidad* que gira en torno a una función-representación determinada. De ahí que el análisis y profundización en *los toros* y *el fútbol* se inicie a partir de este núcleo

principal desde el cual se resignifican y reordenan tanto los elementos constitutivos de los espectáculos como las funciones que se les atribuyen y desempeñan.

Considerar la *espectacularidad gestual* del espectáculo supone repensar de nuevo tanto el público asistente como la función que se representa para ese público. Ambos componentes carecen de relevancia teórica y empírica si previamente no se desvela qué supone introducir el fenómeno de la *espectacularidad* en ellos.

Por lo que respecta a este estudio, las reformulaciones más destacadas son las referidas al contenido ideológico y existencial del espectáculo, así como a la escena y la representaciones que se escenifican en ella con un profundo sentido lúdico.

Muy brevemente, la *espectacularidad* promueve en el fenómeno estudiado una dimensión ideológica y existencial a parte de las contenidas en la función representada. En el ámbito existencial, los espectáculos permiten y promocionan una “avidez de novedades” y unas “habladurías” estrechamente relacionadas con el trasfondo existencial del ser puesto en el mundo. Un *hablar* y un *ver* cuya finalidad se halla en el placer estético de lo que la *espectacularidad* da que hablar y ver incesantemente por el simple hecho existencial de tenerlo hablado y/o visto.

Por lo que respecta al ámbito de la ideología, el espectáculo promueve un limitado espacio donde poner en práctica ideologías diversas, incluso contrarias a las cursadas en una sociedad cualquiera. Es más, el espectáculo circunscribe toda práctica ideológica al



imperativo crítico de la *espectacularidad*, es decir, al momento preciso en el cual la expectación del público imprime su sello particular a la función expectada esperando reconocer lo que quisiera ver y de la forma que quisiera verlo.

En relación a la parte escénica, el espectáculo dispone una topografía, el círculo o la elipsis, donde hacer efectiva la *representación espectáculo* y el *público espectáculo*. La disposición de la escena como espejo es parte indisociable de la *espectacularidad* y del efecto necesario para incluir al público espectador en la misma escena que se le da a ver. De ahí que la *representación-espectáculo* trascienda, incluso eclipse, la centralidad de la función-representación. La *representación-espectáculo* pretende principalmente representar la *espectacularidad* dejando entrever la conexión entre el público y el escenario, entre la misma sociedad y el espectáculo.

Por otro lado, también a la luz de la *espectacularidad* la función de los espectáculos se replantea de nuevo. Frente a funciones instrumentalistas (económicas, políticas, psicológicas, místicas o religiosas, etc.), elaboradas e impuestas desde fuera, se opone una función coherente con la autosuficiencia y finalidad inmediata del fenómeno analizado, es decir, una función cuya finalidad revierta en sí misma y no dependa de justificaciones externas.

La función *soberana* del espectáculo no tiene otro propósito que el del espectáculo por el espectáculo, y todo lo que se deriva en cuanto a no perseguir la utilidad mediadora, es decir, abstraer al hombre del ámbito racional del trabajo y la organización para mostrarle una parte reprimida de su humanidad y de la relación social fundada en la

inmediatez placentera. Es por tanto una función *soberana* entre otras que, desde un punto de vista teórico, respeta tanto la existencia y autonomía del espectáculo, como la pertinencia de un análisis que se centre en la forma por encima del contenido.

### **6.3.-Resultados del análisis empírico del espectáculo taurino y futbolístico**

Desde un punto de vista empírico, el análisis del espectáculo es consecuente con un modelo estructural. No obstante, la precaución debida es la que mantiene y respeta para el análisis la distinción y subordinación entre lengua (*espectacularidad*) y habla (función-representación). Dado que el espectáculo es un fenómeno que gira en torno a la *espectacularidad*, el modelo estructural utilizado organiza y dota de significado a las funciones representadas como productos de la expectación que el *público-espectáculo* genera en torno a dichas funciones. Es decir, las traduce a *sucesos* susceptibles de ser organizados estéticamente formando estructuras o acontecimientos para el espectáculo. De esta división preliminar se distinguen dos grandes tipos de espectáculos: *los artísticos* (espectáculo taurino) y *los deportivos* (espectáculo futbolístico).

Los artísticos ordenan los *sucesos estructuras* sobre la base de un auditorio o público universal que busca la unidad retórica por encima de posibles diferencias (modelo heurístico). Por el contrario, los deportivos, que tienen como fin dominar al adversario y originar *sucesos acontecimientos* a partir de la disputa o la discusión, se basan en un auditorio cuya diferencias se esperan ver reafirmadas en detrimento de alguna de las partes constituyentes (modelo erístico).

Esta división entre modelos (heurístico y erístico), así como las variantes resultantes de aplicar elementos formales articuladores de las *representaciones-espectáculo* (espacio, tiempo, ejecución y reglamento), pueden ser interpretados según el contexto social donde se practican y toman un sentido.

Para el caso del espectáculo taurino, la estructura formal que presenta es una manera de transmitir y formalizar el cambio a la modernidad. Es decir, es capaz de mediar y complementar sin violencia ni ruptura el carácter natural de la razón como nuevo valor político, social y económico, a la vez que razonable la hostil e irracional naturaleza parapetada en la tradición. Sin embargo, para el espectáculo futbolístico, la estructura formal que presenta es contraria a la idea pacificadora de las sociedades que se apoyan sobre un estado de paz social que garantiza el progreso económico y cultural.

En definitiva, para el espectáculo taurino, paradigma del polo *artístico*, los *sucesos* expectados son ordenadores y pacificadores de una naturaleza irracional y violenta cuyo fin es mostrar las potencias humanas y el alcance de éstas. Por el contrario, en el espectáculo futbolístico, paradigma del polo *deportivo*, los *sucesos* expectados tratan de violentar la misma naturaleza humana para destruir así el *orden* y estabilidad que ella misma ha pacificado.

Por lo que se refiere a la importancia del espectáculo desde la óptica discursiva, los resultados apuntan en dos direcciones distintas:

a) El discurso *del* espectáculo

Es el discurso que los grupos refieren de manera implícita sobre la vivencia intransferible e inefable del espectáculo. De ahí que la aproximación a este discurso sea puramente intuitiva y metafórica al quedar supuestamente reflejado en intensidades, ritmos y tensiones en torno a lo que se ha denominado *sucesos*.

El discurso *del* espectáculo surge de la planicie representacional, simbólica, como relieve vivencial de la *espectacularidad*. Este discurso expresa y representa en términos concretos y sin contradicciones la paradoja del espectáculo y de la misma sociedad; es decir, la problemática del sujeto-individuo y la colectividad a un mismo tiempo y como entidades relacionadas recíprocamente.

b) El discurso sobre el espectáculo.

Es el discurso que los grupos producen en torno al espectáculo pero sin entrar en él, es decir, de manera totalmente externa salvo cuando los participantes del grupo, sin indicación o directriz alguna, producen la *cháchara* que es parte del complejo espectáculo que tratan de describir.

Desde un punto de vista fenomenológico, *los toros* y *el fútbol* son funciones de lo que se entiende por espectáculos, es decir, funciones que demandan en su formación y expresión la presencia activa del público real, separándose así de otros “espectáculos” como el cine, la opera, el teatro, etc., considerados de un orden distinto, o cuando menos más alejados del fenómeno espectáculo por el aislamiento del público y su limitada presencia en la función.

El “ambiente” que desborda la función, la vivencia “in situ” del acontecimiento, es también parte diferenciadora, y negadora a la vez, de aquellos “espectáculos” que admiten algún tipo de mediación tecnológica: radio, televisión, cine, etc., y pierde parte de su espontaneidad.

Por otro lado, respecto a la comparación entre los dos espectáculos estudiados, los rasgos diferenciadores mas relevantes son:

En general, el público asistente los dos espectáculos es de una gran diversidad, admitiendo en su interior la confusión de diversas clases sociales y status. No obstante, el público del espectáculo taurino es más *adulto* y *veterano* que el del fútbol, marcando más el status que la clase social, la cual, en el caso del fútbol se ve eclipsada a su vez por la marca adquirida al ser seguidor de uno de los equipo participantes en el encuentro.

La afición taurina se ordena y comprende a partir de la experiencia y el conocimiento en el espectáculo, mientras la afición futbolística se guía por el grado de pasión y adhesión al equipo. No obstante, la afición taurina se divide en *toristas* y *toreristas* . Los primeros responden al tipo de afición y percepción del espectáculo en clave de lucha de igual a igual entre toro y torero. Los *toreristas*, por el contrario, es una afición más selecta, conocedora y atenta de los aspectos técnicos y formales de ayuda mutua entre toro y torero.

En cuanto a la función representada por cada espectáculo, “los toros” son vistos como arte mientras que el “fútbol” es visto como deporte. De igual forma, el primero se vincula a un tiempo social festivo y

mítico, y el segundo a la indefinición de los tiempos laborales modernos. Por último, la reglamentación en el fútbol es más de interés partidista que de análisis certero como en los toros. De ahí que esta diferencia se encuentre realzada y ampliada por un discurso en *los toros* caracterizado por su vertiente *fundamentalista*, mientras en el fútbol es principalmente *integrista*. No obstante, en ambos discursos es central la idea de polemizar y discutir sobre lo expectado y discurseado a un mismo tiempo. Sin embargo, el discurso *fundamentalista* se opone al *integrista* por hacer gala de fundamentos que sostienen y corroboran, al margen de particularismos, las opiniones vertidas. De esta forma el discurso taurino nunca incluye la manera o forma de polemizar, sino más bien la misma polémica fundamentada.

Una interpretación de estos dos tipos de discursos sugieren dos apreciaciones:

La primera es que el discurso en el espectáculo tiene la tendencia a buscarse a sí mismo como objeto de expectación que provoca a su vez el discurso de lo que se ha denominado “cháchara” discursiva. La “cháchara” es por definición opuesta al discurso erudito y/o crítico que en ningún caso se da como fin para sí mismo, es decir, como un *hablar* por hablar.

La segunda es que la “cháchara” que genera uno y otro espectáculo es consecuente con la estructura formal de cada uno. La cháchara del espectáculo taurino, desde un punto de vista heurístico, es un discurso que se ve limitado por referentes ideales externos, y por la unidad de criterios y racionalidad argumentativa que crea entre el público. De ahí que la cháchara del discurso taurino (y de otros

espectáculos artísticos) se aproxime agotándose a un discurso crítico o experto. Por el contrario, no hay límite que valga para la cháchara del espectáculo futbolístico. Aquí la inmediatez, y la polémica desatada en torno a un modelo erístico, da pie y genera con mayor facilidad e intensidad el fenómeno de la cháchara.

De estos dos modelos de chácharas discursivas se infieren a su vez dos tipos de discursos tamizados por el discurso *de/* espectáculo, es decir, por las intensidades y relieves que el espectáculo produce en la puesta en marcha de la cháchara discursiva:

El primero, referido al espectáculo taurino, es el discurso de “la faena”, y el segundo, referido al futbolístico, es el del “gol”.

El discurso del “gol” habla de ganar o vencer, mientras el de “la faena” habla de triunfar. En ambos discursos se busca un fin pero en forma distinta según la estructura de los “sucesos” dados a esperar. En el gol el resultado es producto de la competencia, aspecto que se omite en la faena. Eso hace que el discurso del “gol” se agolpe en los “sucesos” definitivos que marcan ganar o perder. Por el contrario, el de “la faena” presenta un continuo por el cual se completa un final de conjunto para el quehacer torero. En definitiva, no importa, como en el gol, el fulgor de la jugada y sí todas y cada una de las acciones del diestro con el toro.

Ahora bien, estas disposiciones formales hacen de cada discurso una de expresión del público que los asiste. El del “gol” discurre por la intransigencia fanática de categorías absolutas que no admiten matices ni ambigüedades. Es decir, el mismo discurso del “gol” es discurseado,

mangoneado, tal como fuerza la estructura formal que lo caracteriza. En este sentido puede decirse que no es posible hacer cháchara futbolística si no es tal como se espera. Exactamente igual que para la cháchara taurina, la cual aborda el discurso como si se tratara de “la faena”, es decir, como objeto indefinidamente recompuesto y afinado. De ahí que todos los espectáculos teórica y empíricamente puedan llegar a trascender más allá de sus propios límites en el momento preciso de ser discurseados.

En efecto, a través del discurso, el espectáculo conecta con la sociedad mostrando dos aspectos básicos de la relación social en general:

El primero se centra en el carácter banal de la relación que se cumple en sí misma, sin mediación alguna y de cara a aportar algún tipo de contenido por el lado de la experiencia “plena”. Este rasgo “banal” y “pleno” de la relación social inferida a través del espectáculo discurseado, tiene como fin la misma relación donde se anima, es decir, en un tipo de comunicación sensual y espontánea.

El segundo aspecto se prolonga y rebasa el anterior al poner al descubierto una “falta” o “vacío” producto de la relación social institucional, mediada por la organización social y económica que ordena un tipo de comunicación sujeta en torno a lo técnico e instrumental. En definitiva, ambos aspectos de las relaciones sociales dibujan complementariamente una sociedad urdida en dos sentidos encontrados pero en ningún caso mezclados: el de las acciones sentidas y experimentadas corporalmente, y el de las conceptualizaciones y simbolizaciones que las organizan como “acciones” verdaderamente sociales.



#### **6.4.- Al principio era el espectáculo: Apuntes para una reformulación del concepto *socialidad* en la teoría social**

De las conclusiones referidas, así como de los planteamientos expuestos a lo largo de este estudio, se concretan finalmente unos apuntes sobre la relevancia teórica del espectáculo para la teoría social.

En términos generales, y desde el principio de esta tesis, puede haber llegado el lector a la conclusión de que ha estado sobrevolando un espacio primigenio, por no decir *primitivo* o *pre-histórico*, por cuanto de *natural* y básico es el espectáculo para el hombre.

Sin embargo, dentro de la *naturalidad* referida es posible hallar también cierto grado de complejidad susceptible de encuadrarse o asociarse a una verdadera formación social con interés para la teoría social. En realidad, en la conceptualización del espectáculo se encuentra tanto al sujeto-individuo como al sujeto producto de la relación social, y lo más importante es que este *encuentro* no se debe a ningún factor externo o ajeno a la propia *con-fusión* del cuadro que se describe, algo que por supuesto hace intuir un espacio originario de interrelaciones recurrentes entre hombre y sociedad.

Es por este motivo que se abre un excursus en forma de apunte para prologar un tema tan controvertido como es la re-creación de las *disposiciones* humanas (*socialidad*) que dan pie a un *acuerdo social* en el cual emerge la cultura y la sociedad

No se pretende con esta proyección validar o invalidar ningún tipo de teoría al uso sobre el tema; la sola pretensión de hacerlo sobrepasa

por sí misma los estrechos límites propuestos. Más bien se desea, a título especulativo, probar el concepto de espectáculo como una modelo teórico explicativo de las predisposiciones sociales que el hombre tiene para llevar a cabo la relación social, y las repercusiones que tiene esto para entender el mismo hecho social.

Por último, es posible que la manera menos enojosa, y más coherente, para abordar este particular interés sea tomar en consideración ciertas licencias expositivas que seguramente servirán para ubicar y poner sobre aviso al lector del pretencioso objetivo, y de la conveniente propuesta para una reflexión posterior menos apresurada.

#### **6.4.1.- *Eslabones perdidos: una aproximación teórica al supuesto de un acuerdo para el contrato social***

El lector ya sabe de sobra que la ciencia es por definición una buscadora incansable de todo aquello que no se encuentra<sup>1</sup>. Desde el principio la ciencia ha buscado todo lo que estaba perdido para el científico, especialmente lo que se resistía a dejar un resto positivo, demostrable de su existencia. Este fue el caso de las ciencias naturales, las cuales buscaron con cierto éxito el “eslabón perdido”, una especie de ser medio hombre medio mono que conectara, en buena lógica y de manera causal (por eso lo busca la ciencia y no la religión), la especie animal con la especie humana. Lo cierto es que tras infructuosas y repetidas tentativas, semejante “objeto” de las ciencias naturales ha dejado de ser un eslabón y una pérdida, porque al parecer lo que se

---

<sup>1</sup> Es posible que por eso Paul K. Feyerabend (1987) escribió Contra el método, por cierta preferencia obsesiva que las ciencias tienen en buscar explicaciones sólo allí donde no se encuentran.

perdió era un “mono” como un hombre o un “hombre” como un mono, pero en ningún caso fue un híbrido entre hombre y mono o entre mono y hombre. Para quien quiera conocer más del desesperanzador descubrimiento no tiene más que sumergirse en el excelente estudio bioantropológico de E. Morin (1996) titulado El paradigma perdido, y es casi seguro que la lectura detenida de esta obra puede sacar a más de un incrédulo de las cavernas y yacimientos positivistas. Por lo que resta, no cabe duda de que el mito del *centauro*, mito de la mediación y de la causalidad lineal darwinista, extravió los esfuerzos de las ciencias naturales buscando algo que, de existir con certeza, no se hallaba enterrado en el pasado, sino manifiesto en la “intemporalidad” ciega del presente, y no precisamente en forma de cadena.

Menos suerte han tenido las ciencias sociales que perdieron un objeto o eslabón si cabe más improbable, escurridizo e imaginario todavía. El objeto perdido de las ciencias sociales es un “trozo de papel”, o algo semejante, que da fe del contrato social por el cual el Estado y la misma sociedad nacen junto a los hombres. Científicos sociales con portentosa imaginación e intuición han buceado hasta las profundidades de la historia para recrear, que no regresar, este enigmático “objeto”. Por señalar algunos de los más afamados buscadores, diré que un tal Juan Jacobo Roauseau dijo haber encontrado el “contrato firmante”, pero que una comprobación al viejo uso positivista era improbable por haberse rubricado tácitamente en el más recóndito y despreocupado encuentro humano. Cuenta este “fabulador”, que vagaban los hombres solos, perdidos por la salvaje naturaleza hasta que, no se sabe si azarosa o premeditadamente, coincidieron en cierto lugar y cierta hora para asentir un acuerdo que permitiera a los hombres fijar y respetar en adelante la importancia de los contratos, especialmente el de la propiedad, que

debió verse venir como uno de los más complejos e intrincados de justificar naturalmente. De los términos y las formas de ese contrato nada se sabe salvo su necesidad para crear la sociedad en la que vivimos. Sin prueba alguna en qué basarse, y en compensación, el fabulador Rousseau (1984), demuestra en su libro El contrato social el “hueco vacío” que dejó este objeto en nuestra sociedad. Por la forma del continente, que no por el contenido, adivinamos cómo era o fue ese primer acuerdo primitivo: tácito, universal e igualitario.

Otros insignes pensadores, John Locke (1986) y Thomas Hobbes (1992) encontraron más de lo mismo, pero nada de la “acción fundadora”, del trozo de papel, o del momento del acuerdo por el cual la sociedad y el hombre mismo inicia su camino. Los más desconfiados, continuadores de la tradición que marca el filósofo David Hume (1977), se decantaron por negar que dicho acuerdo hubiera existido, y con las mimas rehusaron seguir buscándolo<sup>2</sup>. El caso es que nadie, salvo la parte más recalcitrante de las ciencias sociales, echa de menos a estas alturas un acuerdo de ese tipo, especialmente desde que la teoría marxista que ventiló el problema con la *recurrencia recíproca* entre sociedad e individuo. Por eso, y en honor a la añoranza que todavía despierta entre los más románticos, se pone a su servicio lo que modestamente nos parece una “hipótesis de encuentro”<sup>3</sup>, derivada en su totalidad de la incursión en el tema de “los espectáculos”. En esta

---

2 En su lugar, tal como se plantea el sociólogo B. Malinowski, “*el trabajo se desplaza a conocer el papel que han desempeñado en el proceso socio cultural los diversos factores que constituyen su desarrollo. Sin embargo no nos parece lícito abordar una tarea como la referida si previamente no se conoce la naturaleza originaria del proceso*” (Malinowski; 1974: 182).

3 Se denomina *hipótesis de encuentro* a una propuesta hipotética que tiene como fin unificar y superar contradicciones de propuestas anteriores.

hipótesis se trata de aunar las dos posiciones teóricas principales, por un lado, la de los esperanzados, y por otro, la de los incrédulos del acuerdo.

De seguir buscando, lo más peligroso y extraordinario de esta empresa sería que pudiera ser que a las ciencias sociales les pasara lo mismo que les pasó a las ciencias naturales, es decir, que estuvieran las primeras buscando su objeto influidas por “el mito del centauro”: intentando encontrar un contrato que tuviera algo de naturaleza (individuo) y algo de sociedad al mismo tiempo, un puente lanzado entre dos mundos, el natural salvaje y el cultural socializado. Pues bien, pudiera ser que no existiera realmente un contrato de ese tipo, o más aún, pudiera ser incluso que buscándolo en el pasado lo estén firmando hoy mismo. Quizá, e iniciamos las pesquisas, lo que existió y existe fue un “contrato natural” que es social, o un “contrato social” que es natural, pero no ambas cosas al mismo tiempo y por partes o combinaciones iguales. Michel Serres (1991) ya apunta la necesidad de firmar un “contrato natural”, ecológico, después del contrato social, del contrato tecnológico y del científico. El otro contrato, el “social que se muestra natural”, está por referirse, y quizás no es tan artificioso o lejano como quisieran sus defensores y detractores más recalcitrantes.

Todos los pensadores reseñados hasta el momento, fueron buscadores que se conformaron con postular el vestigio de un primitivo y fundamental acuerdo para el contrato, pero ninguno de ellos arriesgó ni con mucho a describirlo<sup>4</sup>. Más bien todo lo contrario, enterraron para siempre la posibilidad siquiera de imaginarlo, apelando a aquello que

---

4 La referencia aquí es al acto mismo del acuerdo, es decir, a la escena y los personajes que asistieron a ella, pero sobre todo a las recreación de las disposiciones que permitían y dieron lugar a un hipotético acuerdo social.

decía el señor J. Locke, de que a la historia de la humanidad le pasa como a la persona cuando sólo es un recién nacido, que no recuerda nada de lo que sucedió a esa tierna edad, y que nada se puede hacer por ello salvo darlo todo por bueno. Pues bien, un gran pensador imaginativo, desvelador de “olvidos” y enigmas donde quiera que los haya, Sigmund Freud, rescató y describió en su libro Tótem y Tabú, el acto del primer acuerdo firmado por la “humanidad”. Como historia imaginaria que es, imposible de comprobar, su verdad se reduce a la del simple mito, aunque algunos antropólogos como Evans Pritchard prefieran ver en esta arriesgada historia tan sólo un cuento o una fábula infantil que él mismo simplifica y parodia de la siguiente forma:

*“Érase una vez -la fábula bien merece un comienzo de cuento de hadas- cuando los hombres eran criaturas más o menos simiescas, que el padre-macho dominante de la horda se reservó a todas las hembras para sí mismo. Sus hijos se rebelaron contra su tiranía y su monopolio, deseando ellos también gozar de las hembras, y lo mataron y se lo comieron en una fiesta caníbal, idea que Freud fue a espigar entre las de Robertson Smith. Entonces los hijos tuvieron remordimientos e instituyeron tabúes contra el comerse el tótem, identificado con el padre, aunque lo comieran a veces ceremonialmente, conmemorando y renovando así el delito”* (Evans Pritchard; 1984: 75).

Un delito, un crimen, refiriéndonos a después de que sucediera, es decir, a después de que se firmase el acuerdo para llamar asesinato a esa privilegiada y “extraña muerte”, es lo que funda el contrato social entre los hombres. El asesinato del padre, las ansias de matar, la violencia contra el más fuerte y poderoso, une a los hermanos y da

origen a un tipo de o acuerdo o socialidad para fundar sobre ella la sociedad y la cultura. De ahí, se podría añadir, la vergüenza de recordar ese traumático lazo social, así como su “represión” en lo más profundo del inconsciente colectivo. Paradójicamente los hombres no han dejado de fundar su derecho a convenir o acordar a partir de un acto reprobable, de un gesto violento unificador de las manos de los débiles para firmar “todos juntos” lo que realmente significa, puede y/o evita el acuerdo. Así se guiaba en ocasiones la clase política romana con sus dictadores más temidos y odiados. Era frecuente que las conspiraciones se acordaran rubricándose en el mismo cuerpo de la víctima asesinada: gesto excesivo y displicente. Calígula de Albert Camus y Julio Cesar de William Shakespeare son algunos de los ejemplos literarios donde la fábula de Sigmud Freud se recrea en la historia real de la sedición y el asesinato. Como en la primitiva horda, una vez más asistimos al “cuerpo contrato” y puñal en mano para rubricar el acuerdo que todos y cada uno de los conspiradores aceptaban y sancionaban para que una acción como esa no se les revolviera.

Había que buscar, por tanto, un lazo de verdadero interés que consiguiera imponer el acuerdo de aquellos que hasta el momento sólo miraban por su particular bienestar. Y ese acuerdo, según Freud, no fue otro que el asesinato en grupo<sup>5</sup>. Claro esta que está hermosa historia tiene algunos defectos de trama, como diría un cinéfilo<sup>6</sup>. Por ejemplo no

---

5 Como señala S. Freud (1982:39): *“el poder de tal comunidad se enfrenta entonces, como 'Derecho', con el poder del individuo, que se tacha de 'fuerza bruta'. Esta sustitución del poder individual por el de la comunidad representa el paso decisivo hacia la cultura”*.

6 Los defectos de corte antropológico quedan de la mano de uno de los críticos más cariñosos de la teoría psicoanalítica aplicada a procesos o fenómenos sociales. El autor en concreto es B. Malinowski, el cual apunta, y no sin razón, algunas cuestiones de fondo que complica la hipótesis freudiana del crimen como origen de la cultura.

se sabe por qué iban a estar todos los hermanos de acuerdo para matar al padre, y lo que es más importante para nuestros fines, no podemos dejar de preguntarnos cómo se pusieron de acuerdo para matar todos juntos y a la vez. Es decir, no sabemos cómo fue posible este acuerdo de asesinar sin antes no hipostasiamos otro acuerdo previo<sup>7</sup> que acordara los intereses o deseos de los asesinos. En efecto, y curiosamente tanto Freud, como Rousseau, Locke, Hobbes, etc., remiten explícita o implícitamente sus búsquedas del contrato social a un lugar anterior que es el lenguaje. Ferdinand de Saussure en su Curso de lingüística general, acierta a decir que la lengua es un hecho social porque es un producto que el individuo registra pasivamente, porque es exterior a él, y porque no existe más que en virtud a una especie de contrato suscrito por los miembros de la comunidad. La lengua, por tanto, es una institución social contractual, que se apoya en un acuerdo o consentimiento para poderla hablar.

---

*"Freud que intenta realmente, como veremos, comprender e interpretar el 'gran acontecimiento con el que empezó la cultura', fracasa completamente en su objetivo porque pierde de vista aquella línea divisoria (lo animal y lo humano) y coloca a la cultura en condiciones en que, ex hypothesis, no puede existir. Además, Darwin habla solamente de las esposas del líder de la horda, y no de las otras hembras. También afirma que los machos jóvenes excomulgados logran encontrar finalmente una compañera y dejan de inquietarse con respecto a su familia paterna. En estos dos puntos Freud modifica sustancialmente la hipótesis darwiniana" (Malinowski;1974:158). En consecuencia continua preguntándose B. Malinowski "¿por qué habría tenido el padre que expulsar a los hijos si ellos estaban natural e instintivamente inclinados a abandonar la familia en cuanto dejaran de necesitar protección paterna?. ¿Por qué habrían de faltarles mujeres si de otros grupos, así como también del propio, tenían que salir también hijos adultos del otro sexo? ¿Por qué los hombres jóvenes habrían de rondar la horda del padre, por qué habrían de odiar al padre y desear su muerte? (....) ¿Por qué, finalmente, habrían de intentar y llevar a cabo el desagradable y engorroso acto de matar al macho viejo si con sólo esperar su retiro podían acceder libremente a la horda si así lo deseaban?" (ibid; 1974: 168-169).*

7 Este acuerdo previo hace referencia a las cualidades y/o disposiciones que el hombre tiene para poder llegar a la relación social.



Y es aquí donde continuamos la historia de los asesinos y donde fastidiosamente nos vemos obligados a perderla, porque nada sabemos de cómo la lengua, que es casi lo mismo que decir el acuerdo para el contrato social, se firmó entre los hablantes que asesinaron. No sabemos dónde se acordaron las palabras que unieron a los hermanos frente a la tiranía paterna, a no ser que lo que les uniera como lazo no fuera como tal un “contrato signo”, sino algo más rudimentario todavía: una señal o un gesto<sup>8</sup>. Este es el camino que, a falta de otro mejor, se pretende seguir en adelante. Sustituir la “representación palabra” por “representación teatralizada”, el “acuerdo fonético” por el “acuerdo gestual”. La propuesta no deja de ser arriesgada, máxime si tenemos en cuenta que la cultura occidental, la cultura que más esfuerzos ha dedicado a buscar el contrato social, es una cultura, como señala Julia Kristeva, producto del “**lekton**” griego, es decir, de la “representación sonido” y del “contrato hablado o escrito” que es lo mismo. De ahí que este camino nos lleve a un lugar aún inexplorado, aunque la semiótica crítica y la antropología lingüística ya tenga una parte del mismo reconocido. Por ejemplo, estudios antropológicos sobre el pueblo africano de los “dogones”, ponen de manifiesto la importancia del gesto en su lenguaje. El mundo es referido a partir de una indicación, y así el hombre va poniendo nombres a las cosas que señala. El dedo índice apunta y la lengua nombra. Y de esta manera, los dogones al hablar

---

8 Es sabido que el hombre primitivo concibe el lenguaje “como una sustancia y una fuerza material. Si el hombre primitivo habla, simboliza, comunica, es decir, establece una distancia entre sí mismo (como sujeto) y lo externo (la realidad) para significarlo en un sistema de diferencias (el lenguaje), no conoce ese acto como un acto de idealización o de abstracción, sino, al revés, como una participación en el universo que le rodea” (Kristeva; 1988: 64). Hay, por tanto, un substrato básico en el lenguaje humano que apunta directamente a lo corporal y a la realidad de la cual participa materialmente.

refieren una realidad que se manifiesta siempre en un doble plano<sup>9</sup>. Cada cosa tiene asignada dos palabras, como dos operaciones necesarias para aprehenderla; una, que se refiere al gesto de indicar el objeto, y otra, que se refiere a la acción de nombrarlo. Quedan así unidos dos procesos que interesa mantener por ahora aislados, aunque sólo sea a título teórico, puesto que desde el punto de vista práctico parece del todo imposible mantenerlos separados.

Ahora bien, volviendo a la búsqueda, ¿cómo es posible hallar el “contrato gestual” en sustitución del prejuicioso y bien asentado “contrato sígnico”?, ¿dónde se produce un acuerdo semejante y qué forma tiene?. La idea es que el acuerdo tuvo que identificarse previamente con un acto “gestual” de carácter social capaz de satisfacer las características propias del acuerdo que buscamos. Y a juicio particular, es posible que ese “gesto social”, capaz de poner las condiciones naturales y humanas para el consenso social <sup>10</sup> fue, y sigue siendo en nuestros días, el “espectáculo”.

Pongamos por caso el del asesinato del padre. Si aplicamos la hipótesis aquí formulada, fue el “espectáculo” del asesinato del padre, y no el mismo asesinato, lo que fundó el acuerdo y la sociedad entre los

---

9 Geneviève Calame-Griaule señala en su estudio Etnología y Lenguaje que la palabra de los dogones es considerada en ciertas ocasiones como sinónimo de acción o empresa. Los dogones llaman palabra al resultado de un acto, de una obra, o de una creación material que permanece, es decir, la realidad, *“el mundo está impregnado por la palabra al ser la palabra el mundo, los dogones edifican su teoría del lenguaje como una inmensa arquitectura de correspondencias entre las variaciones del discurso individual y los acontecimientos de la vida social”*. (Cfr. Kristeva; 1988: 65).

10 Como señala el significado etimológico, la palabra consenso es ante todo “sentir conjuntamente”, es decir, previo al significado impuesto actualmente de la palabra consensuar como forma de aunar razones, encontramos la forma de consensuar como una forma proxémica de aunar sentidos.

hombres. Reconstruyendo imaginariamente la tragedia freudiana, alguno de los hijos, es igual de quién se tratara, asesinó al padre guiado por su propio interés y su acción fue gestualizada (teatralizada) por aquellos que asistieron al enfrentamiento y la muerte<sup>11</sup>. El asesinato fue la excusa de la expectación del trágico suceso, pero dicha "expectación" trascendió a un fenómeno especular más complejo que fue el "espectáculo", es decir, la "expectación" de "lo esperado"<sup>12</sup>. Fue en ese previo espacio y momento ajeno a todas las individualidades, cuando nace la relación social y el acuerdo universal, igualitario y tácito.

Cada sujeto, considerándose un centro individual, es parte sin saberlo de un ente abstracto que lo hace participe de lo mismo que espera. Es decir, todos son objeto de la "expectación" y sujetos que generan "lo esperado". Las condiciones *naturales* para el acuerdo, no las establece nadie en concreto. El "contrato espectáculo" paradójicamente siempre es grupal y social aunque su base material sea individual y natural. No requiere del consentimiento explícito de las partes porque no depende de ellas su formulación ni acatamiento, e incluso ni siquiera aquellos individuos que lo firman son conscientes de entrar a formar parte de un protocontrato cuya energía o interés (curiosidad) particular se traduce como por "arte de magia" en algo distinto que

---

11 Estamos en nuestro derecho de pensar que esta no fue la primera vez que se mata a un padre sin por ello producirse cultura.

12 Curiosamente, G. Vico, filósofo precursor de los románticos, argumenta en su *Ciencia Nueva* la importancia que tuvo "la sorpresa", "la ignorancia" y "las sensaciones" en el origen del primer pensamiento del mundo gentil. Para Vico, *"aquellos primeros hombres, que fueron después los príncipes de las naciones gentiles, debían pensar impulsados por pasiones violentísimas, que es el pensar propio de las bestias"*. De esta primitiva forma de pensar, que Vico denomina "sabiduría poética", señala que es *"connatural, nacida de la ignorancia de las causas, que fue la madre del asombro ante todas las cosas, pues ellos, ignorantes de todas las cosas, las admiraban intensamente.."* (Vico;1995: 164, 181).

posteriormente, la sociología de Emilio Durkhiem y Marcel Mauss, vendrán a conceptualizar como “conciencia colectiva”<sup>13</sup>.

Efectivamente, en el *contrato-espectáculo* la comunidad nace “mágicamente”. Las partes han acordado unirse por lo mismo parece que les separa y une a la vez, el gesto de los otros, “gesto holístico”, religioso, de acercamiento y comunión espontanea sobre un pre-texto contingente<sup>14</sup>. Y es cierto que ese contrato gestual no deja huella ni pruebas que demuestren su existencia. El sutil juego de expectativas oculta las acciones relacionales que entablan los “espectadores” entre sí y con “lo esperado”.

Ahora bien, aún se está a un paso de la sociedad con sus instituciones y organizaciones formales, sus normas, ritos y leyes. El proto-acuerdo firmado es suficiente para intuir y firmar el “contrato” que “acuerda” a los hombres, pero no es suficiente para acordar mucho más<sup>15</sup>; su fin se acaba en ese preciso momento porque la estructura y

---

13 Por la misma razón, tampoco requiere este “primer acuerdo” el predominio de una de las partes sobre las restantes. En este sentido, el contrato social tiene como fundamento un acuerdo elemental que no responde ni a la ideología liberal consensuadora, ni a la ideología marxista conflictiva.

14 Desde un punto de vista particular, las objeciones que hace B. Malinowski a E. Durkheim y M. Mauss, incluso Lévy-Bruhl, por sostener la idea de una conciencia colectiva necesaria para crear la solidaridad humana, es en este caso un problema que se trata de resolver unificando las dos posturas teóricas enfrentadas, la postura “racionalista” y la “empirista”. Para el debate sostenido véase Malinowski (1974).

15 Tal como señala E. Durkheim (1996), el contrato social no podía ser primitivo porque *“las voluntades no pueden entenderse para contraer obligaciones a menos que estas obligaciones no resultasen del estado jurídico, adquirido desde el presente, sea de las cosas, sea de las personas; no puede tratarse sino de modificar el status, de agregar nuevas relaciones a las existentes. El contrato es, pues, una fuente de variaciones que supone un primer fundamento jurídico, con otro origen. El contrato es por excelencia, el instrumento por el cual se efectúan los cambios. No es él quien puede constituir las bases primeras y fundamentales sobre las que reposa el derecho”*.

características que le dan forma no permiten otra cosa que el reconocimiento y la experiencia de sensaciones físicas, táctiles, de cercanía y de unidad que trasciende a la totalidad de los individuos y encarama como algo superior y extraño a ellos. Su presencia es necesaria pero en ningún caso es suficiente para entender cómo se acordaron las poderosas leyes, y lo que es más importante, se controló la fuerza que manifestaba.

El resto de la fábula, aunque no se contara sería bien conocida por todos. Es la parte más lúgubre, la parte del poder, de la apropiación y la tiranía usurpadora. De la tragedia freudiana, donde el padre es asesinado y convertido en “gesto espectáculo” para el tumultuoso agregado de hermanos, pasamos al protagonismo del asesino<sup>16</sup>, de la autoridad responsable que violó la ley y ahora se permite adueñarse simbólicamente de ella. En efecto, el *parricida* se apropió del poder que ejercía el padre, -no en vano sucumbió a su habilidad o fuerza-, pero también se apropió del poder que la “expectación” había generado en torno al “asesinato esperado”. Y fue así como el acto del asesino dejó de ser un asesinato convirtiéndose en algo muy distinto, es decir, en un sacrificio humano. Víctima y verdugo fueron transformados en ofrenda y sacerdote, y desde este momento, el ritual del banquete sagrado, donde se celebra y devora al padre rememorado, revive dos cosas indisociables y opuestas en la práctica: una, la liberación del estado tiránico y salvaje que les imponía la naturaleza, y dos, la “apropiación del contrato” fruto del acuerdo social que les unía frente a ella. En realidad tenía buena parte de razón David Hume al decir que un contrato como el “perdido”

---

(Ibid; 1996: 165-166).

16 Puede ser llamado también “farsante” (oficiante) si se hace cargo de la escena sin haberla realmente protagonizado o conocido.

muy probablemente no había existido jamás. Fue la dominación y manipulación del acuerdo, y no las condiciones previas para su sola existencia, lo que probablemente originó la sociedad desde un punto de vista jurídico, que no su substrato societal, aspecto que dejamos reservado para referirnos, tal como sugiere el filósofo y sociólogo Michel Maffesoli (1996:15), a la “socialidad” que lo expresa y fluye por detrás o por debajo de lo social.

#### **6.4.2.- Espectáculo y socialidad: una aproximación crítica al concepto de socialidad humana**

Michel Maffesoli aborda y comprende con ejemplar amplitud y sutileza lo pagano-dionisiaco, especialmente el espectáculo que incluye como forma expresiva dominante en este espacio de lo inasible e irracional. Pero no acaba de articularlo, ni situarlo frente al ámbito de lo sacro-apolíneo. No se detiene con especial interés en las relaciones de relación y ordenación entre un ámbito y otro, ni tampoco se detiene en las relaciones de contradicción que emanan de cada vertiente. Incluso en ciertos comentarios globalistas parece hermanar y confundir ambas instancias hablando de una utilidad y una integración de la informe *socialidad dionisiaca* en la apolínea estructura social. Todo lo contrario a lo que en principio la socialidad inferida a través del espectáculo sugiere. Para Maffesoli la socialidad es un tipo de solidaridad que, contra todo pronóstico, acabará subordinándose a una renovación, maquinal quizá, de la organización social al borde del agotamiento y la desarticulación total por desgaste (Maffesoli; 1996: 15).

A pesar de todo, el concepto de socialidad como substrato elemental de lo pagano-donisiaco parece sumamente sugerente y coherente con el enfoque teórico del espectáculo. Es por eso que conviene apropiarse de él pero en sus límites subversivos<sup>17</sup>. Efectivamente, el espectáculo es una forma expresiva, quizá básica, de la socialidad que se deja subordinar y manipular para fines de orden social. Sin embargo, parece también que en sí misma la socialidad *no debe nada*. La fuerza e identidad que encierra este tipo de solidaridad reside precisamente en su injustificada docilidad y en su obstinada resistencia a la lógica conquistadora y manipuladora de la productividad. Sin embargo, M. Maffesoli no habla de cómo esa vertiente de la socialidad es aprovechada por la organización económica y política. Al no insistir en este aspecto, descuida lo que bien podría ser una parte fundamental de las formas expresivas enmarcadas dentro de la socialidad, es decir, la inutilidad frente a la utilidad instrumentalista y artificiosa de la organización social: económica política y cultural. Es en este juego de contrastes, de luces y sombras donde la socialidad a la luz de los espectáculos se muestra más patente y eclipsada a la vez. Su función, sin ser algo consciente, ni revalorizante, dibuja los límites o contornos diferenciadores frente al orden cargado de sentido mediatizador. La organización política, económica y cultural (el mundo del trabajo, de la producción y de las instituciones mismas) aparece suspendido por la fuerza de la inmediatez, la cercanía y la proxemia de los cuerpos que se tocan y comunican gestualmente en el medio de la *espectacularidad*. De ahí que la socialidad, y los fenómenos sociales que la recrean (por ejemplo los espectáculos), no sea en fondo más que formas básicas e

---

17 Estos límites son los mismos que acota J. Baudrillard (1978) para ejemplificar la presencia y comportamiento de las masas con vocación revolucionaria, es decir, la docilidad hermética que las mantiene especialmente críticas para el poder que finge entenderlas.

inalienables de relación social, es decir, un reducto que escapa al orden y que tiene su identidad propia desde la cual poder entender e interpretar la misma sociedad. La socialidad, por tanto, no es sólo un constructo para entender cómo ciertas disposiciones humanas posibilitan el orden social (contrato social). Desde el espectáculo es, en sí misma, una parte integrante de la sociedad, y como tal debe diferenciarse. Separar socialidad y sociedad no es sólo poner en su lugar dos cosas y órdenes distintos, es también entender la sociedad como un tejido cuya trama no necesariamente se debe a la organización social e institucional. Las expresiones que la socialidad representa son de una naturaleza contraria, aunque no distinta del resto de expresiones que construye el hombre para la colectividad, por lo tanto también son parte sustantiva de lo que la teoría llama sociedad, y por eso mismo sería injusto interpretarlas como más de lo mismo, o como un subproducto del producto que es toda institución para la omnipresente estructura social.

Por otro lado, es necesario señalar, para argumentar con mayor justicia lo anterior, que la socialidad surge, desde la óptica del espectáculo, de las acciones y no de las conciencias de los sujetos implicados. En este sentido merece contrastarse esta idea con el planteamiento del sociólogo español Pablo Navarro (1994), que esboza la estructura sistémica y organizadora de una ontología de la socialidad humana. Su objetivo consiste en explicar “el conjunto de mecanismos subjetivos que se hallan en la base de la constitución holográfica del objeto social”. Efectivamente, para Navarro la sociedad “emerge” a partir de esta invariante antropológica que nos define como especie humana, y que la teoría social clarifica confusamente como un a priori o mediación de la cual la propia sociedad toma forma.



El objeto emergente de la socialidad es la propia sociedad que se manifiesta holísticamente a través de conciencias infinitamente autorreflexivas de los individuos. Desde la óptica del espectáculo se puede estar de acuerdo que es importante, por no decir imprescindible, recurrir a la socialidad para explicar las diversas concreciones de lo social, y para pasar de la idea del hecho de lo social como objeto constituido, a lo social como producto de mecanismos que lo constituyen. No obstante, hay aspectos que sería de interés replantear nuevamente. Especialmente el de una socialidad que parte del presupuesto de las conciencias humanas, y el añadido posterior que la define como un proceso constituido en el interior de los sujetos-individuos. Obviamente dilucidar de partida la pertinencia de la *subjetividad* y de la *conciencia* humana para explicar la socialidad es una tarea que llevaría mucho tiempo y tal vez el fracaso. Ahora bien, quizá sea más económico y efectivo dar la vuelta al argumento. Desde la óptica del espectáculo se observa que son determinadas acciones de los sujetos las que producen la conciencia social, y no viceversa. De hecho, cuando se activa el mecanismo de la *espectacularidad*, nadie sabe ni tiene conciencia de por qué los otros actúan como yo actúo. No hay, por así decirlo, una necesidad de que intervenga la conciencia para producirse las condiciones necesarias para este tipo concreto de solidaridad. Todo lo contrario, es la acción la que domina y pone posteriormente en marcha las conciencias que intervienen, y que pueden producir a su vez acciones sociales o particulares.

Es más, y con esto abarcamos la segundo aspecto a revisar, tampoco parece acertado pensar que las relaciones sociales que se encuentran ya de partida en los sujetos-individuos, sean realmente de su potestad a través de las conciencias autorreflexivas que les permiten

expresar en su interior la misma sociedad que les acoge. Esta concepción termina decantando la sociedad y la socialidad como un producto meramente individual y subjetivo, y no como se ha pretendido en el mayor de los casos, como un objeto externo e independiente de los sujetos que lo componen y sobre los cuales actúa.

Ahora bien, en realidad, como ya se vio a lo largo de este estudio, especialmente en sus capítulos más teóricos, la cosificación de la sociedad como conjunto de relaciones sociales interindividuales que trascienden al individuo, es una paradoja que en el espectáculo se resuelve satisfactoriamente y sin aparente contradicción. La socialidad no se encuentra desplegada en los sujetos-individuos, sino más bien en una realidad de un orden externo que los supera y los incluye al mismo tiempo. Es contrario al espectáculo pensar en una socialidad que bulle en el interior de las conciencias individuales, como es contrario también pensar en lo social como un tipo modal de subjetividad humana. En la línea tradicional, el espectáculo respalda la idea de una socialidad que siendo operada por sujetos-individuos produce acciones sociales externas e independiente de ellos.

Resumiendo, la socialidad que trasluce el espectáculo no puede simplificarse a mecanismos o disposiciones naturales que el hombre tiene para concretar lo social, más bien esto es una limitación que conviene desechar cuanto antes para sustituirla, en lo venidero, por un tipo de solidaridad humana que explica tanto la el sentido primario de la interacción social, como las expresiones que este tipo de solidaridad produce para poner de manifiesto una segunda naturaleza de la sociedad y de las instituciones.

## **BIBLIOGRAFÍA**

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T.: *Consignas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1973.
- ADORNO, T. y HORKHEIMER, M.: *La sociedad*, Proteo, Buenos Aires, 1969.
- ADORNO, T. y HORKHEIMER, M.: "La industria de la cultura: ilustración como engaño de masas, en V V.A A.: *Sociedad y Comunicación de masas*, F.C.E., México D.F., 1981.
- ALBERICH NISTRAL, T: "Aspectos cuantitativos del asociacionismo en España"; *Rev. de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada*, nº 94, 1993.
- ALBERONI, F.: *Movimiento e institución*, Editora Nacional, Madrid, 1984.
- ALONSO, L.E.: *La mirada cualitativa en sociología*, Fundamentos, Madrid, 1998.
- ANZIEU, D: *El grupo y el inconsciente: Lo imaginario grupal*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1986.
- ARISTÓTELES: *Poética*, Aguilar, Madrid, 1972.
- BALANDIER, G: *El poder en escenas*, Paidós, Barcelona, 1994.
- BARREAU, J-J. Y MORNE, J. J.: *Epistemología y antropología del deporte*. Alianza, Madrid, 1991.
- BARTHES, R.: "Le théâtre grec", en *Histoire des Espectacles*, Gallimard, col. 'Encyclopédie de la Pléiade', 1965.

- 
- BARTHES, R.: *Mitológicas*, Siglo XXI, México, 1989.
- BARTHES, R.: "Estructura del 'suceso'", en BARTHES, R.: *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1983.
- BATAILLE, G.: *La parte maldita*, Icaria, Barcelona, 1987.
- BATAILLE, G.: *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós, Barcelona, 1996.
- BAUDRILLARD, J.: *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona, 1988.
- BAUDRILLARD, J.: *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Kairos, Barcelona, 1978.
- BION, W.R.: *Aprendiendo de la experiencia*. Paidós, Buenos Aires, 1966
- BOLLÈME, G.: *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo "popular"*. Grijalbo, México D.F., 1990.
- BOURDIEU, P.: "Deporte y clase social" en BOURDIEU, P.: *Materiales de sociología del deporte*, La Piqueta, 1993.
- BOURDIEU, P.: *El sentido práctico*, Taurus, Madrid, 1991.
- BOURDIEU, P.: *La distinción, Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988.
- BRETHOLD, M.: *Historia social del teatro*, vol. 2, Guadarrama, Madrid, 1974.
- BROHM, J-M.: "20 tesis sobre el deporte" en BOURDIEU, P. : *Materiales de sociología del deporte*; La Piqueta, Madrid, 1993.
- CALLOIS, R.: *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, F.C.E., México, 1986.
- CANETTI, E.: *Masa y poder*, Muchnik, Barcelona 1994.

- 
- CARDINI, F: *Días Sagrados (Tradición popular en las culturas Euromediterráneas)*. Argos Bergara, Barcelona, 1984.
- CAZORLA PRIETO, L. M.: *Deporte y Estado*, Labor, Barcelona, 1979.
- COHN, N.: *En pos del milenio*. Barcelona, Barral, 1972.
- CORBIN, A. Y OTROS: *Les usages politiques des fêtes*. La Sorbone, París, 1994.
- DEBORD, G: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona, 1990.
- DEBORD, G: *La sociedad del espectáculo*, Castellote editor, Madrid, 1976.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F: *Mil mesetas (Capitalismo y esquizofrenia)*. Pre-textos, Valencia, 1994.
- DELGADO RUIZ, M.: *De la muerte de un Dios*. Península, Barcelona, 1986.
- DESMONDE, W.H.: "The bull-fight as a religious ritual", en *America Imago*, nº 9, 1952.
- DORFLES, G.: *Imágenes interpuestas. De las costumbres al arte*, Espasa Calpe, Madrid, 1989.
- DORFLES, G.: *Símbolo, comunicación y consumo*. Lumen, Barcelona, 1984.
- DUCROT, O. TODOROV, T.: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México, 1981.
- DUPUY, J. P.: *El sacrificio y la envidia*, Gedisa, Barcelona, 1998.
- DURAN GONZÁLEZ, J: "El vandalismo en el fútbol en España: un problema social y político a la espera de tratamiento científico" en *Sistema* nº 110-111, 1993.

- 
- DURKHEIM, E.: *Las reglas del método sociológico*, Morata, Madrid, 1984.
- DURKHEIM, E.: *Sociologie et philosophie*, Presses Universitaires, Paris, 1974.
- DURKHEIM, E.: *Lecciones de Sociología*, Shapire, Buenos Aires, 1996.
- DURKHEIM, E.: *Las formas elementales de la vida religiosa*, Akal, Madrid, 1992.
- DUVIGNAUD, J.: *El Juego del juego*, F.C.E., México D.F., 1982.
- DUVIGNAUD, J.: *El sacrificio inútil*, F.C.E., México D.F., 1980.
- DUVIGNAUD, J.: *Espectáculo y sociedad*, Edit. Tiempo Nuevo, Venezuela, 1970.
- DUVIGNAUD, J.: *La solidaridad. Vínculos de sangre y vínculos de afinidad*, F.C.E., México D.F., 1990.
- ECO, U.: *Apocalípticos e integrados*. Lumen, Barcelona, 1995.
- ECO, U.: *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Barcelona, 1986.
- ELIADE, M.: *Lo sagrado y lo profano*. Labor, Barcelona, 1988.
- ELIAS, N. y DUNNING, E.: *Deporte y ocio en el proceso de civilización*. F.C.E., Madrid 1992.
- ELIAS, N.: *El proceso de la civilización*. F.C.E. Madrid, 1987.
- EVANS PRITCHARD, E. E.: *Las teorías de la religión primitiva*, Siglo XXI, Madrid, 1984.
- FERRATER MORA, J.: *Diccionario de filosofía*, Alianza, Buenos Aires, 1958 (4ª ed.)

- 
- FEYERABEND, P.K.: *Contra el método*. Ariel, Barcelona, 1987.
- FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México D.F. 1990.
- FREUD, S.: *El malestar en la cultura*. Alianza, Madrid, 1982.
- FREUD, S.: *Psicología de las masas*. Alianza, Madrid, 1970.
- GAIGNEBET, C.: *El carnaval. Ensayos de mitología popular*, Edit. Alta Fulla, Barcelona, 1984.
- GARCÍA CALVO, A.: *Lalia. Ensayos de estudio lingüístico de la sociedad*, Siglo XXI, Madrid, 1973.
- GARCÍA CANDAU, J.: *Épica y lírica del fútbol*, Alianza, 1996.
- GARCIA FERRANDO, M.: *Los españoles y el deporte*. M.E.C., 1991.
- GEERTZ, C.: *La interpretación de las culturas*. Gedisa, México, 1987.
- GERTH, H. Y MILLS, W.: *Carácter y estructura social*, Paidós, Barcelona, 1984.
- GIL CALVO, E.: *Función de toros: una interpretación funcionalista de las corridas*, Espasa Calpe, Madrid, 1989.
- GOFFMAN, E.: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Madrid, 1987.
- GRIGNON, C. Y PASSERON, J.- C.: *Lo culto y lo popular*, La Piqueta, Madrid, 1992.
- GROTJAHN, M.: "On bullfighting and future of tragedy", en *International Journal of Psycho-Analysis*, nº 40, 1959.
- GUARNER, E.: "Some psychoanalytic considerations of bull fighting, en *Psychoanalytic Review*, nº 57, 1970.



- 
- GULLEN, J: Vida y costumbres de los romanos. Tomo II. Ed. *Sígueme*, 1980.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, M.: *Espectáculos*, UNAM, México D.F., 1985.
- HEIDEGGER, M.: *El ser y el tiempo*, F.C.E., México D.F. 1980.
- HERRERA FIGUEROA, M: *Sociología del espectáculo*, Paidós, Buenos Aires, 1974.
- HOBBS, T.: *Leviathan*, Alianza, Madrid, 1992.
- HOMERO: *La Iliada*, Austral, Madrid, 1981.
- HUIZINGA, H.: *Homo ludens*. Alianza, Madrid, 1984.
- HUME, D.: *Tratado de la naturaleza humana*, Ed. Nacional, Madrid, 1977.
- HUNT, W.: "On Bullfighting", en *American Imago*, Nº 12, 1955.
- HUSSERL, E.: *Investigaciones lógicas*, Vol. I, Revista Occidente, Madrid, 1967.
- IBÁÑEZ, J.: *A contracorriente*. Fundamentos, Madrid, 1997.
- IBÁÑEZ, J: *Más allá de la sociología*, Siglo XXI, Madrid, 1985.
- IBÁÑEZ, J.: "Análisis sociológico de textos y discursos" en *Revista internacional de Sociología*, nº 43, 1985.
- ILINGER, P. : "The contribution of televised sport to the spread of sport activities", en *International Review for The Sociology of Sport*, vol 29, 1994.
- INGHAM, J.: "The bullfighter", en *American Imago*, nº 21, 1964.
- IRIARTE, A.: *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Akal. Madrid, 1996.
- JACOBSON, J.: *Ensayo de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1975.

- 
- KÖNING, R.: *Sociología de la moda*, edit. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1968.
- KRISTEVA, J.: "La semiótica, ciencia crítica y/o crítica de la ciencia" en VV.AA.: *Semiótica y praxis*, A. Redondo, Barcelona, 1972.
- KRISTEVA, J.: *El lenguaje, ese desconocido*. Fundamentos, Madrid, 1988.
- KRISTEVA, J.: *Semiótica Vol. 2*, Fundamentos, Madrid, 1981(b).
- KRISTEVA, J.: *Semiótica Vol.1*, Fundamentos, Madrid, 1981(a).
- LAIN ENTRALGO, P: "Esencia del toreo" en *Los toros en España*, Vol 3, Ed. Carlos Orellana, Madrid, 1969.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M.: *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra, Madrid, 1991.
- LEFEBVRE, H.: *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. F.C.E., México, 1983.
- LEVER, J: *La locura por el fútbol*, F.C.E., México, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, C.: *Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires, 1972.
- LEVI-STRAUSS, C: *El pensamiento salvaje*, F.C.E., México, 1992.
- LÉVY BRUHL, L.: *Las funciones mentales de las sociedades inferiores*, Latauro, Buenos Aires, 1947.
- LEWIN, K.: *La teoría del campo en la ciencia social*, Paidós, Buenos Aires, 1978.
- LOCKE, J.: *Ensayo sobre el gobierno civil*, Aguilar, Madrid, 1986.
- LOZANO, J.; PEÑA-MARÍN, C. Y ABRIL, G.: *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Cátedra, Madrid, 1986.

- 
- LUCAS A. DE Y ORTÍ, A.: "Génesis y desarrollo de la práctica del grupo de discusión: fundamentación metodológica de la investigación social cualitativa" en *Investigación y Marketing*, nº 47.
- LUKMANN, T.: *La religión invisible*. Salamanca, Sígueme, 1973.
- LYOTARD, J.- F.: *Discurso, Figura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- MAFFESOLI, M.: *El conocimiento ordinario. Compendio de Sociología*. F.C.E., México, 1993.
- MAFFESOLI, M: ¡Exhíbete, objeto!, en *Revista de Occidente*, nº 92, Enero de 1989.
- MAFFESOLI, M: *De la Orgía*, Ariel, Barcelona, 1996.
- MAFFESOLI, M: *El tiempo de las tribus*, Icaria, Barcelona 1990.
- MAISONNEUVE, J.: *La dinámica de los grupos*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1981.
- MALINOWSKI, B.: *El culto de la tierra y los ritos agrícolas en las islas Trobriand*, Labor, Barcelona, 1977.
- MALINOWSKI, B.: *Sexo y represión en sociedad primitiva*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- MANNHEIM, K.: *El hombre y la sociedad en la época de crisis*, Editorial Revista de Derecho Privado, Madrid, 1936.
- MARCUSE, H.: *La agresividad en la sociedad industrial avanzada*, Alianza, Madrid, 1968.
- MARTÍN SANTOS, L: *Diez lecciones de Sociología*, F.C.E., Madrid, 1988.
- MARTÍNEZ SALVATIERRA, M. J.: *Los toros*, Credsa, Barcelona, 1965.

- 
- MAUSS, M.: *Institución y culto*, vol. II, Barral, Barcelona, 1971.
- MAUSS, M.: *Lo sagrado y lo profano*, Vol. I, Barral, Barcelona, 1970.
- MAUSS, M.: *Sociología y Antropología*, Tecnos, Madrid 1979.
- Mc LUHAN, M. *La galaxia Gutenberg*, Aguilar, Madrid, 1969.
- Mc LUHAN, M.: *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, Diana, México D.F. 1972.
- MEAD, M.: *Adolescencia y cultura en Samoa*, Paidós, Buenos Aires, 1962.
- MELOTTI, U.: *Revolución y sociedad*, F.E.C. México D.F., 1971.
- MERLEAU-PONTY, M.: *Lo visible y lo invisible*, Seix-Barral, Barcelona, 1970.
- MILLS, W.: *Poder política y pueblo*, F.C.E., México D.F., 1973.
- MILLS, W: *La imaginación sociológica*, Reediciones Revolucionarias, La Habana 1966.
- MITCHELL, T: *Blood sport. A Social History of Spanish Bullfighting*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1991.
- MORENO, J. L.: *Fundamentos de la sociometría*, Paidós, Buenos Aires, 1960.
- MOSCOVICI, S: *La era de las multitudes*. F.C.E., México, 1985.
- MOYA C.: "Los toros en España: genealogía, metamorfosis, actualidad", en ROMERO DE SOLIS, P (edit.): *Sacrificio y tauromaquia en España y América*, Ed. Universidad de Sevilla, 1995.
- NAVARRO, P.: *El holograma social. Una ontología de la socialidad humana*. Siglo XXI, Madrid, 1994.

- 
- NIETZSCHE, F: *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, 1978.
- NUSSBAUM, M. C.: *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Visor, Madrid, 1995.
- OLIVA, C Y TORRES, F.: *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 1994.
- ORTEGA Y GASSET, J.: *La rebelión de las masas*, Alianza, Madrid, 1986.
- ORTEGA Y GASSET, J: *Una interpretación de la historia universal*, Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- PERELMAN, CH. Y OLBRECHTS-TYTECA, L.: *Tratado de la argumentación*, Gredos, Madrid, 1994.
- PÉREZ DE AYALA, R: "Política y toros", en *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1963.
- PIAGET, J.: *Estudios sociológicos*, Ariel, Barcelona, 1983.
- PITT-RIVERS, J.: "La identidad local a través de la fiesta", en *Revista de Occidente*, 38-39, Madrid, 1980.
- PITT-RIVERS, J: "El sacrificio del toro", en *Revista de Occidente*, 36, 1984.
- POLLOCK, R.E.: "Some psychoanalytic considerations of bull fighting and bull worship", en *Israel Annals of Psychiatry and Related Disciplines*, nº 12, 1974.
- POPELIN, C.: *Los toros desde la barrera*. Rialp, Madrid, 1966, pp. 211.
- PROPP, V.: *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1992.
- PROSS, H.: *La violencia de los símbolos sociales*. Anthropos, 1983.

- 
- PUIG, A.: *Sociología de las formas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- RAMOS, R.: "Homo tragicus". De próxima publicación en la revista *Política y Sociedad*, 1999.
- RANGANATH, H.K: *Los espectáculos populares como medio de fomentar el desarrollo nacional*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, 1980.
- RICOEUR, P.: *Hermeneutica y estructuralismo*. Megápolis, Buenos Aires, 1987.
- RIESMAN, R.: *La muchedumbre solitaria*, Paidós, Barcelona, 1981.
- ROGERS, C.: *Grupos de encuentro*, Amorrortu, 1979.
- ROMERO DE SOLÍS, P.: "La tauromáquia considerada como un 'sacrificio'. Algunos aspectos sobre el origen, posición y calidad de su público" en ROMERO DE SOLIS, P (edit.): *Sacrificio y tauromaquia en España y América*, Ed. Universidad de Sevilla, 1995.
- ROUSEAU, J.J.: *El contrato social*, U.N.A.M., México, 1984.
- SANCHEZ DRAGO, F.: *La España mágica*. Alianza, Madrid, 1983.
- SARTRE, J-P.: *Crítica de la razón dialéctica*. Losada, Buenos Aires, 1960.
- SCHULTZ, U. (dir.): *La fiesta*. Alianza, 1994.
- SERRAN - PAGAN, G: "El ritual del toro en España: Algunos errores de análisis y método", en *Revista de Estudios Sociales*, 20, 1977.
- SERRES, M.: *El contrato natural*, Pre-textos, Valencia, 1991.
- SHAW, D.: *Fútbol y franquismo*, Alianza, Madrid. 1987.

- 
- SIMMEL, G.: *Estudios sobre las formas de socialización*, Revista de Occidente, Madrid, 1977(a)
- SIMMEL, G.: *Estudios sobre las formas de socialización*, Revista de Occidente, Madrid, 1977(b).
- SOREL, G.: *Reflexiones sobre la violencia*. La Pléyade, 1981.
- SPROTT, W.J. Y YOUNG, K.: *La muchedumbre y el auditorio*, Paidós, México D.F., 1986.
- TAPIA, A.: *De la retórica a la imagen*. U.A.M, México D.F., 1990.
- TARDE, G.: *La opinión y la multitud*, Taurus, Madrid, 1986.
- THERBORN, G.: *La ideología del poder y el poder de la ideología*. Siglo XXI, Madrid, 1987.
- UNAMUNO, M: "Deporte tauromáquico" en Unamuno; M.: *Obras Completas*, Escelicer, Madrid, 1966.
- USCATESCU, J.: *Estructuras de la imaginación*, Reus, Madrid, 1976.
- VEBLEN, T.: *Teoría de la clase ociosa*, F.C.E., México D.F., 1995.
- VEYNE, P.: *La sociedad romana*. Mondadori, Madrid 1990.
- VEYNE, P.: *Le pain et le cirque, Sociologie historique d'un pluralisme politique*. Seuil, París, 1976.
- VICO, G.: *Ciencia Nueva*, Técno, Madrid, 1995.
- VINNAI, G: *El fútbol como ideología*. Siglo XXI, México, 1991.
- WALVIN, J.: *The People's Game: A Social History of British Football*. Londres, Allen Lane, 1975.

WEBER, M.: *La ética protestante y el espíritu capitalista*, Península, Barcelona, 1969.

WEBER, M: *Economía y sociedad*, F.C.E., Buenos Aires, 1992.

WEINBERG, I.: *The English public schools*, New York, Atherton Press, 1967.

WESLEY HARRIS, JOHN: *Medieval Theatre in context. An introduction*. Routledge, London, 1992.



## **ANEXO**

De cada grupo de discusión adjuntamos extractos de las transcripciones realizadas. La idea es facilitar partes del material empírico más representativo de los discursos recogidos y analizados en este estudio. Para ello se han dispuesto extractos que pudieran dar una idea global del perfil de los grupos trabajados. No obstante, quizá el interés particular y de mayor utilidad de este anexo sea el de poder ubicar y contextualizar las diversas apreciaciones y valoraciones que aparecen en el Capítulo V.

### **EXTRACTOS DEL GRUPO Nº 1** **HOMBRES JÓVENES / CLASE MEDIA-ALTA** **MADRID**

**M-** ¿De qué hablamos, de fútbol, de toros...?

- De toros.

**M-** Lo que os apetezca. Yo iré interviniendo en la medida en que vayan saliendo aspectos o se me vayan produciendo dudas, ¿no?

- Yo sí queréis empiezo. Yo soy más bien aficionado al mundo de los toros que al fútbol. Yo creo que el inicio de la afición es muy diferente en una fiesta que... en un espectáculo que en otro. El fútbol siempre lo he visto yo más relacionado en la vivencia del colegio, ¿no?. Los cromos y demás cosas que en el fútbol evidentemente, ¡en toros! todavía no existen; ni existe el coleccionismo, ni existe todo eso en el colegio de cuando eres pequeño; no creo que eso influya en cambio, en el mundo del fútbol sí. Y entonces, pasarse de un coleccionismo, de una cosa del colegio, de niños, de jugar a ese deporte en los recreos y demás. En el toro en cambio, no. Nadie se pone con una muleta en un colegio a torear ¡ni mucho menos!. Si no que creo que es una afición que viene más bien de familia, de tradición que se ha vivido; también puede influir mucho la zona en la que vivas, no es lo mismo vivir en León que vivir en Sevilla, no a efectos de afición, cuando eres jovencito.

**M-** Nuestro caso, nuestro caso. Vamos a hablar de ...

- Sí, cada uno el personal (voces)

**M-** En tu caso la afición...

- ¡Ah! el mío personal, pues es claro. Siempre hemos tenido ganado bravo en casa y lo he vivido desde que he nacido ¿no? entonces bueno ¿no?.

**M-A** ti te viene de genes.

- Claro, efectivamente, ¿no?.

**M-** Venga.

- Mira, yo creo que ¿sabes? es mi punto personal. A los toros, a los toros les gusta a la gente bien. Como dice Vivero porque nace con ello, pues por su familia o por la zona que vive y tal. Fundamentalmente porque un día se pone a ver la T.V. ...

**M-** En tu caso, en tu caso.

- En mi caso, sí. Yo me puse un día a ver la televisión, a ver toros y me aburría muchísimo. Hasta que un día de estos que mil corridas que ves que son muy malas y que no entiendes nada y vi una corrida excepcional, histórica y me encantó. Y entonces a partir de ahí pues me empecé a aficionar y llegué a la conclusión y, o sea, le pregunté a uno ¿y aquí cuando hay que gritar olé ¿no?. Cuando haya que gritar olé tú te enterarás porque es muy bonito y realmente te das cuenta ¿no?. Y una vez que te gusta y ves, porque la primera, porque la cosa es ver primero alguna, una faena. Dices ¡joder! esto es otra cosa, ¿no? a la que has visto. Te empiezas a aficionar, te empiezas a aficionar y luego encuentras que hay 100.000 matices en la fiesta y luego hay una literatura muy extensa que es muy interesante también y que te aporta mucho.

M- Una cosa, ¿te gusta en fútbol?

- Sí, menos pero vamos, le veo, sí.

M- Vamos a hacer una ronda partida y luego ya...

- Prácticamente por mi familia, pues porque yo... a parte que nací en un sitio donde la tauromaquia no es muy, así, muy llevada que es Barcelona. Por ejemplo, pues yo era, yo era... yo sabía que mi abuelo pues trabajaba en la plaza de toros y a partir de ahí, pues yo cuando era pequeño estaba con mi abuelo y todas las tardes pues me hacía ver corridas de toros y, a partir de ahí, pues sale la afición.

M-¿Y el fútbol?

- Y el fútbol pues por familia también.

M- ¿Por la familia?

- Porque, bueno, en Barcelona mi abuelo pues era un fan, o sea, un culé en aquellos tiempos y a mí me lo ha inculcado.

- Bueno, yo dos aspectos. Uno el fútbol... Yo me parece que siempre, por lo menos es lo que yo pienso, ha sido algo innato ¿no?, porque yo tengo fotos de cuando era pequeño que a mis padres no les gustaba, nunca les ha gustado el fútbol y a mí realmente pues me gustaba desde pequeñito y he jugado en equipos y sigo jugando ¿no?. Y luego de los toros, pues... fue muy diferente. Yo también soy de Barcelona y entonces ahí no se habla de toros. Allí, pues, veías las corridas en la 2 de vez en cuando; corridas así, pues... que no eran importantes. Y me acuerdo que cuando hacía corridas con mis hermanos nosotros jugábamos (digo cuando éramos pequeños). Somos tres hermanos y jugábamos; uno hacía de caballo, otro picador y otro de toro. Entonces, más o menos, así me fue picando un poco el gusanillo ¿no?. Fue hace ya 6 años, pues un verano yo vi una buena corrida en televisión y ahí es cuando me di cuenta de ¡hostia! esto es bonito. Quiero informarme sobre esto, a partir de ahí, pues yo, bueno coincidió que cambié también de localidad para vivir y me vine aquí a vivir y me di cuenta que aquí encima se hablaba mucho ¿no?.

La gente normal, gente joven como nosotros, pues habla, habla mucho de toros, ¿no? y ¡hostia! entonces a partir de ahí pues me volvió a picar otra vez el gusanillo y empecé a leer muchas cosas de toros porque, claro, veía que yo, que iba a hablar y no sabía nada claro. Hombre, vas hablando y vas aprendiendo de la gente, pero claro, te gusta saber muchas cosas, ¿no?. Y claro, como dice Javier, hay literatura muy buena de toros y, a partir de ahí, fui entrando y ahora mismo son dos cosas que me gustan mucho y en cuanto puedo voy a verlas. Claro, por supuesto, estos espectáculos.

M- Venga.

- Hombre, yo el fútbol pues...desde que era pequeñito. Y era como cualquier niño que quiere ser futbolista de mayor y siempre estás con un balón en los pies jugando y la afición te llega pues, eso, ves todos lo partidos, te gusta la selección... O sea, yo creo que no es difícil que a un chico le venga la afición del fútbol, yo creo que es innato, vamos. Y los toros bueno, pues a raíz de 8 o 10 años pues viendo corridas en la plaza. Y, o sea, yo por T.V. corridas habré visto muy pocas. Y, bueno, ahora pues si echan alguna, pues bueno; pero antiguamente yo me acuerdo que ninguna, vamos. Yo iba a la plaza y sobre todo a Sevilla, que es donde empecé a ir, y me gustó, me gustó el ambiente, el colorido cambia totalmente a la T.V....

M- Qué ibas ¿sólo o...?

- Sí, sí. Yo al principio iba sólo y ¡sí vamos! yo cuando voy a Sevilla yo casi siempre voy sólo también y *no se, sabes ... desde un principio y cuando vengo aquí a Madrid igual, o sea.*

- Bueno, yo el fútbol es como, es como todos, ¿no? O sea, el fútbol es como, es como todos, ¿no?, o sea. El fútbol... yo creo que lo primero a lo que aprendí a jugar es al fútbol. Y lo de los toros a mí me viene más de familia. Desde... a mi padre le ha gustado de siempre y yo de pequeño pues siempre he pasado los veranos en los pueblos... y ves que si toros, que si toros.... Y en principio yo tenía mucho miedo a los toros. Pero, o sea, miedo de que no podía ni oírlo, ni mencionarlo, ni nada. Y luego ya cuando tenía 12 años o así, ya me aficioné más y hasta ahora. Y es por familia... ya me empezó a llevar mi padre, que sí... y luego ya a partir de los pueblos fueron las plazas de importantes y me gustan por eso, por mi familia.

M- Vale. Es curioso ¿no? el hecho de que así, tengamos esa afición a toros y fútbol de una forma un tanto... algunas veces sin que nos hayan introducido en ello, ¿no?

- Sí, hay dos aspectos: uno que es por tradición, que entonces ya vas de golpe y otra que la vas descubriendo como nosotros dos.

- Sí, claro.

- Y eso es muy importante porque yo creo que la fiesta ha ido creciendo ¿no? y el espectáculo ahora yo creo que es mucho más de masas que antes. No lo se ¿eh? *(los demás asienten)*. No estoy muy seguro.... y yo creo que es precisamente por esto ¿no?, porque se han podido ver corridas...en TV se ha dado mucha importancia y entonces ha habido mucha gente como nosotros que nos hemos ido enganchando.

- Sí, claro, porque si no... si tus padres no son aficionados a los toros es muy difícil que tú lo seas; además es una fiesta pues muy complicada porque ten en cuenta que tú vas al fútbol y el partido es malo, siempre te entretienes porque está la emoción del partido *(voces de los demás)*, están los equipos ahí y tal...siempre hay algo, en el fútbol hay algo, pero cuando la corrida sale mala es lo más aburrido del mundo. Yo creo que estaréis conmigo ¿no? y además no hay nada, no hay nada. A no ser que sea en un pueblo que haya fiestecita y tal no se qué...

- Claro.

- En las fiestas, por ejemplo, es muy, muy aburrido. Entonces cuando una persona joven se mete de lleno en eso, pues tiene que entender algo también del asunto.

- Pero yo creo que hay un matiz, yo creo que el fútbol si te lo van introduciendo indirecta o directamente en las quinielas o en los partidos, en la conversación obligada muchas veces, cuando eres pequeño...los cromos y todo eso. Mientras que el toro, como no lo descubras tú por tu cuenta no hay esa, no digo que no lo hayan intentao a veces algunas empresas, pero nunca ha habido ese intento de captar gente.

- También por lo que genera, también porque es que el fútbol tiene 10 diarios...

- Efectivamente.

-12, 14...

- Efectivamente.

- Lo que mueve... *(se solapan varias voces)*.

- Sí pero también quizás porque es un espectáculo más para adultos eh?. Los toros...es lo que me parece a mí. Hombre, tiene unos reglamentos bastante complicados que tienes que entenderlos. Yo creo que sí.

*(hablan todos a la vez, alguien dice: es más...)*

- ¡Un momento!, en cambio los partidos de fútbol y como va la liga y todo eso cualquier chico pequeño...

(se solapan, se entienden frases sueltas: aprender a jugar es más fácil/ cualquier chavalín.../ se sabe el último fichaje... se sabe lo que pagan...)

- En cambio lo otro es más complicado. Tienes que saber la dinámica como va y bueno ¿no?.

- Es mucho más fácil entender de fútbol a los 10 años que entender de toros a los 10 años. (uno dice:claro). Pero vamos, yo creo que los toros es más un espectáculo para adultos pues a lo mejor pues porque es una cosa que es de antaño y antaño es cuando se vivía de alguna manera fuerte, pero es el que el fútbol es una cosa que ha sido siempre y sean pequeños, grandes o mayores, pero los toros era pues... antes era cuando se vivía más con mayor fervor hasta que ha llegao esta época que, pues, esta época está empezando a resurgir otra vez.

- Sí, pero lo que dice Carlos es muy importante porque ten en cuenta que ya el primer matiz creo que es importante, que he dicho que si vas a un... en los toros te puedes aburrir muchísimo porque hay corridas buenas 1 de 10 a lo mejor. Pero luego hay otro matiz importante que es que quien no sepa de toros, como en nuestro caso que estamos aprendiendo, porque no lo hemos vivido en casa, lo cual es muy difícil, ¿no?. Tienes que estar mucho tiempo y te llega el aprendizaje a desesperar mientras que el fútbol es tan sumamente simple (voces que asienten)... A mí lo que más me gusta es el fútbol ¿no?. Los toros me encantan pero hay momentos en que me desespero porque digo: me leo un libro, por ejemplo, me estoy leyendo un libro y digo ¡coño! esto rompe mucho te los esquemas que yo me sabía antes. Entonces así continuamente de momento te puedes desesperar pero fíjate que es una cosa que engancha y te engancha ¿por qué?... porque realmente cuando ves un buen pase, ves una buena faena y tal, dices ¡joder! es que esto es otra cosa ¿no?.

- Yo lo que si quiero hacer una reflexión que es curiosa: ¿por qué el fútbol levanta pasiones y los toros no levantan esas pasiones que levanta el fútbol?. Yo creo que es por lo que habéis dicho antes, porque realmente corridas buenas sólo he visto una de mil ¿no? y ¿porqué los toros no levantan esas pasiones?. Yo creo que ahí está el secreto de porqué hay más aficionados al fútbol que a los toros en este país.

- Yo creo que sí levanta.

- Pero no levanta como el fútbol.

(voces)

- Levanta por su línea...

- Perdona, por la unanimidad que habla él. Está hablando él de que en el fútbol todo el mundo...

- No, pero al margen de ser un espectáculo, es un espectáculo que levanta pasiones macho. O sea, que la gente llora y...

- Pero, joder.

- No, no, pero la gente llora no...

- ¿Si?.

- Si, en los toros lloran un par de ellos y tal (voces) no, pero aquí es otra cosa. Las pasiones que tiene el fútbol...

- Son diferentes macho.

- Bueno, el problema es que en los toros, es un espectáculo, es un arte y el deporte es una competición, entonces cuando hay un vencedor y un vencido tú vas con tu equipo y tiene que ganar tu equipo y le animas y chillas y tal, en cambio en los toros tú puedes tener más o menos una tendencia porque te guste un torero u otro, pero tú vas a ver un espectáculo se supone que de arte. Hay gente que sí, (voces)...que en un momento de una faena se puede poner a dar palmas o volverse loco, pero tiene que ser una cosa muy especial. Tú vas, lo ves y te vas a casa. No vas, no tiene que ganar tu torero, no tiene ganar tal.

- La diferencia es (otro interviene diciendo: Sí, que siempre te encuentras...), la diferencia es de un espectáculo artístico a una competición.

- No, bueno, pero eso, lo de la competición...

- Un tío que no tiene ni idea de arte, como decía yo antes, y... al Museo del Prado y ve un cuadro que...

- No bueno, pero...

- Sin entender dice ¡ostia! me gusta un montón.

- Pero es tu opinión, no exageres.

- Se pone a dar botes y no se sube por encima de los bancos ¡Guaaaaa!.

- Pero hay gente que puede decir que... el fútbol para mí también es un arte.

- ¡Hombre!

- Ver a Maradona para mí es un arte y ver una jugada de Sucker y Mijatovich también es la leche.

- Yo creo que una cosa que hace el Mijatovich...

- Pero no necesitas que haya arte, no necesitas que haya arte.

- No, pero perdona, yo conozco a millones de personas que hagan las cosas que hace Sucker o Mijatovich.

M- A ver, que esto me interesa muchísimo. Esto que estáis...

- Mira, el sábado...

- Si tú conoces a mucha gente me lo dices a mí y yo hago de representante enseguida.

- Hay cien, hay cien pero...

- No, el fútbol no se puede decir que sea un arte, ni el billar, ni... jugar a las cartas.

- Se puede decir que uno es un artista, pero no... porque hace las cosas bien, pero no porque haga arte; yo creo que hay mucha diferencia ahí.

- Es un hombre habilidoso.

- También en los toros hay un pase habilidoso.

- Un buen futbolista es un hombre habilidoso.

- Para jugar al fútbol hay que tener habilidad..

- Es un juego, yo creo.

- Es un juego, pero ¡ajo!.

- Arte.

- El sábado hay un partido muy importante y todo el juego que tiene, no porque vaya a ser un partido mejor que otro. Lo más seguro, lo más probable... los partidos estos cuando se juegan mucho es que suelen ser partidos feos (*uno asiente: vale, estoy con él*) y *continúa el que hablaba antes*: o sea, no son artísticos.

*Vuelve a decir el segundo*: No, escucha, estoy con él.

- A lo mejor no es arte pero es otra cosa.

- Pero tú vas a ir el sábado...

- Busca otro sinónimo.

- Tú vas a ir el sábado y aunque gane el Madrid 1-0 y de penalti justo... (*uno asiente: Sí*)... vas a botar, vas a gritar y vas a disfrutar aunque no hayas visto ni una sola jugada de Mijatovich. Por las circunstancias, porque ahí juega el resultado; en cambio, tú puedes ir a los toros y no has visto ni una sola oreja y te vas a casa agusto porque te has entretenido, porque has visto muchos detalles.

- Pero también hay un matiz que es lo que se ha hablado al principio, a todo esto, que es una cosa: tú vas al fútbol y como hay pasión, siempre hay pasión en fútbol, da igual que el partido sea bueno o malo, da igual que gane tu equipo...y si pierde...fue el árbitro y tal...siempre hay mil matices. Sin embargo, y esto creo que es generalizado los que estáis conmigo, que vas a los toros y la corrida sale mala y no hay por donde cogerla, te aburres porque no hay emoción ni hay nada de nada.

- Yo no estoy totalmente de acuerdo.

- Yo no estoy de acuerdo.

- Si la corrida sale mala siempre sacas algo en concreto.

*(hablan todos a la vez. Imposible descifrar lo que dicen).*

- Pero en el fútbol siempre puedes decir, el partido has perdido el partido.../M- pero no estáis de acuerdo con él.../ha sido malo el partido...

- La diferencia es que a los toros se habla de aficionados y en el fútbol se habla de seguidores y de hinchas. Sólo con ese matiz y ese nombre que los das ya se ve perfectamente la diferencia entre unos y otros.

- Es que es eso.

- No, pero está preguntando...

- Se habla también de aficionados al fútbol pero normalmente se habla de los seguidores del Atleti y de los seguidores del Madrid.....o de los hinchas de uno o de los hinchas de otro.

- Es que es eso... en el fútbol no hay aficionado al deporte, a lo que es...

- La diferencia entre los de los toros es entre liberados o afición.

- Es nostálgico...lo que tú dices...

- Pero no solo el grado de lo que quiera ir, sino lo que...

(hablan todos a la vez)

- Escucha esto, escucha esto; hay un refran que dice: ¿a dónde vas?, a los toros, ¿de dónde vienes?, de los toros. Tú vas al fútbol, el próximo sábado, que hay un partido... histórico, el partido del siglo. Imagínate que el partido es una mierda, va a dar igual; ¡va a dar igual que el partido sea una mierda!, ¿por qué?, porque estará el árbitro, porque va a ganar un equipo o va a ganar otro, porque podrás contestar de 100.000 cosas, sin embargo en la corrida histórica, en la corrida del siglo sale mal y sales decepcionado, mientras que del fútbol no sales decepcionado nunca.

Aquí en Madrid yo creo que es un acto social el ir a los toros en San Isidro. El ir el jefe de la empresa o el empresario con la niña de turno a pasearla y a enseñarla con el móvil.

- Monísima.

- Que no digo que todo el mundo sea así. Pero todo el mundo que está en sombra, barrera, con entradas caras... yo creo que eso es un pasteleo que no es normal. La gente que de verdad entiende de toros está...

- Y ese no es aficionado, ese es aficionado pero...

- ¡Mario Conde ya no va a los toros! En San Isidro... El problema es que como ya no es espectáculo... como ya no es lo que era ya no va a los toros.

- Cuando vas al espectáculo te das cuenta que los aficionados de Madrid son los que van al domingo siguiente, en temporada... que son 200 o 300.

- Claro.

- Pero la fiesta está para entretener a 23.000 personas y esas 23.000 personas, sobre todo en San Isidro, hay 15.000 que son gente de dinero; porque ahora cuesta mucho dinero ir a esos sitios. ...

- Si te das cuenta... si tú tienes un abono...

Que van efectivamente a tomarse el whisky, a pasar la bandeja de jamón... en el patio del desholladero y tal.

- Si tu tienes un abono y pones un anuncio: "revendo"... no lo pongas, no se puede porque te meten un paquete. Pero tú pones "revendo abono" y lo vendes al doble de lo que te ha costado.

- Sí, sí, te lo quitan.

- Te lo quitan de las manos. Y a la persona que te lo quita de las manos no le digas al día siguiente ¿qué tal estuvo un picador ayer en el segundo pullazo? Porque es que te va a decir: pues yo le pité. No te va a saber decir porqué le pitó.

- Y por qué le dio mucho. A ese toro se le podía picar.

- ¡No le preguntes!, no le preguntes porque no entiende. Ese hombre no es público. Yo creo que... (voces) es público porque está en el público.

- Ese hombre va...

- Ha pagao la entrada...

- La mayoría de abonos que hay ahora mismo a la venta son de empresas... por compromisos; los tienen las empresas para compromisos de dar a clientes o proveedores pero vamos... ¡un montón!.



- Ese hombre es el acto social y al día siguiente la empresa va a decir que ayer se llevó a la señora o señorita de... a ver a fulanito que toreaba en las ventas. Ahora el público es diferente.

- Otro aficionado es el que está en sol, que le gustan los toros, que va todos los días.

- Dos tipos.

- Yo creo que estamos de acuerdo en que socialmente no es lo mismo regalar dos barreras en San Isidro que regalar una entrada de un partido de fútbol. Socialmente no es igual. Te regalan dos barreras en San Isidro y eso es el regalo del año ¡ vamos!.

- Dos tendidos altos del cuatro...

- O dos tendidos del cuatro.

- Y no es igual, ¿no?.

- Hay mucha gente que dice...

M- ¿Y por qué no es igual?.

- Lo primero porque no vas a encontrar. Para los toros no vas a encontrar entradas y menos en barrera, sin embargo para el fútbol, tú vas a taquilla y para cualquier partido normal entrada...y además que no se, que te regalen una entrada de fútbol es como no se...

- Y lo que representa socialmente sentarte en un tendido debajo de los toros en San Isidro, que socialmente representa mucho. Como tú has dicho, vas con tu coche al patio de caballos, bajas de ahí...

- (voces): Bájate de tu mercedes...oscuro/ bronceada/el whiskicito...y vestida a todo lujo....mirar arriba al tendido y que te vean a tí...eso.../y que te suene el móvil/...influye mucho y en el fútbol no, es otra cosa.

- Y a lo mejor ...y si te llaman al teléfono mientras estás esperando y demás.. ¡la leche!

- Oye, pero también influye, tú cuando vas al palco...?.

- Pero no es igual.

-Claro, no es lo mismo. Es verdad. Es como si en cierta manera vas al palco y también, pero claro...Yo creo que es.

- En los toros hay un palco general.

- Es, claro, es sobre todo porque también el público es muy protagonista en el tema de los toros. Claro, el público...

- Es mucho más protagonista que en el fútbol.

- Exacto, es mucho más...por eso precisamente pues ahí se va la gente a dejarse ver.

M- ¿ Es más protagonista el público en los toros que en el fútbol?

- Hombre, es el que lleva la voz cantante.

- El toro de todas formas, y perdona que te interrumpa, a nivel político, por ejemplo, hay la costumbre de que por ejemplo el rey suele ir menos al palco que a barrera mientras que me imagino que en el fútbol no creo que vaya al fondo sur nunca.

- No, claro, claro.

- Pero ¿por qué?. Porque es... como es un ambiente diferente, el que el rey vaya al palco real supone un distanciamiento con el pueblo mientras que el que baje a barrera dentro de los toros es una aproximación al pueblo, pero está en barrera ¡cuidao!. No todo el mundo puede estar ahí. Mientras que en el fútbol ni puede hacer lo mismo incluso por su seguridad personal no puede hacer lo mismo. Ese acercamiento... él debe ir al palco junto con los presidentes y demás de los equipos que están allí. Porque es una cosa muy diferente. Socialmente marca mucho el toro que el fútbol no creo que tanto.

- Tú has preguntado que cuál es la diferencia entre el aficionado al fútbol y el aficionado a los toros.

- Si hay diferencia...

- Yo desde mi punto de vista te voy a dar unas cuantas, que cada uno tiene su punto de vista, ¿no?. Primero que el del fútbol es fanático, o sea, tiene pasión, cosa que en los toros yo no la veo esa pasión... yo veo esa pasión cuando hay un triunfo, cuando no, no. Y luego después hay otro matiz que para mí es muy importante, yo soy un aficionado que llevo seis años de aficionado, o sea, me gusta y lo que estoy haciendo es aprendiendo... incluso gente de 50 años todavía no sabe porque esto... de toros no sabe ni las vacas. Entonces, ¿qué pasa?; llegas al fútbol y yo en el fútbol, por ejemplo, puedo gritar, no se si porque se o no se pero yo en los toros no me atrevo a decir nada, porque alguna vez que he dicho algo que he ido con mi novia y he dicho: mira ésto es así... y el tío de atrás me ha echado la bronca: esto no es así chaval!. Es verdad.

- Mira, estaba viendo, el sábado hay un Madrid-Atleti y, bueno, se dan unas circunstancias que el Madrid puede ser campeón de liga, etc.. Pero el sábado seguro que hay 11 millones de espectadores que ven el fútbol en la hora de máxima audiencia, seguro. 10, 11 millones...

- 9, 10, 11...

- Van a cantar el gol como si estuvieran en el campo, eso por supuesto.

- Y van a cantar el gol, sea de uno, sea de otro. Por las circunstancias que sean, estamos de acuerdo, si no se dieran las circunstancias, si no... no hablo de 11 millones, pero de 8 millones de espectadores lo verían. Porque en Antena 3 en un partido de 5 millones un Betis- Celta y es Derbi... Tú estás viendo una corrida en la tele y no ya que alcance esa cifra o deje de alcanzarla porque ¿si no es ?, es lo que tú veas, no es lo que, no es... pueden torear tres figuras, tres toros de primera clase, tres toreros; puede haber una ganadería muy buena, pero si es en Aranjuez esa corrida no la ve ni Dios y es difícil que... Yo soy aficionado y yo estoy viendo una corrida en la tele en Aranjuez y es difícil que me salga ¡ahí va! o ¡qué pase! o el olé ese que habéis estado hablando. Es difícil. Pero hay otra corrida con una ganadería más floja, con toreros de que tienen una en San Isidro y es en el Canal Plus, es una corrida y ya tú vas con otra predisposición a verla. Sentado en el sillón, en el mismo sitio que ves el fútbol y que ves lo otro y vas con otra predisposición porque es una corrida de San Isidro y porque es en Madrid, o sea que también...

- Pero, yo creo que en cuanto a los toros engendra más polémica, o sea, engendra más polémica que el fútbol y por eso hay más nivel de audiencia en fútbol que en toros. Como a todo el mundo le gusta el espectáculo de los toros pues...

- No, no y además tú sabes cuando es gol, cuando es falta, sabes cuando..

- Las reglas, vamos.

- Pero fundamentalmente yo creo que puedes decir ¡joder!, es que Raúl no me gusta como juega o Maradona es que es muy malo, yo que se... Ronaldo no me convence, ¿no?, cabe todo, ¿no?. Sin embargo en toros... allí en la plaza yo no me atrevo a decir nada, la verdad...

- Puedes decir que no me gusta...

- Yo me cayo en la plaza y escucho. No me atrevo, ¿por qué?, porque ya me han pegado un par de toques y digo paso.
- Pero así tambien se aprende... a lo mejor tú te lo callas y te crees que es verdad pues que te corrijan.
- Yo creo que en el fútbol puedes decir...
- Sí, no pero...es que me han corregido de muy malas formas.
- Ah, bueno...eso es que des ya con un tío borde.
- No, el detalle es el siguiente. El aficionado bueno al fútbol, o sea, los que sabemos de fútbol que prácticamente somos todos los de aquí, ¿no? no pasa nada; Tú puedes decir a mí no me gusta Ronaldo a mí sí, no pasa nada. Sin embargo si yo te digo que a mí por ejemplo no me gusta Curro Romero me vas a decir ¡joder! es que no tienes ni puta idea...Curro Romero o yo que se...cualquier otro!
- Es que la has cagao!
- Conmigo la ha cagao ya...
- A ver...
- Claro, ¿sabes lo que te quiero decir? que ahí son más intransigentes en los toros, son más fundamentalistas. Cada uno lo ve de una manera.
- Yo creo que la diferencia del público es que es lo que tú has dicho. El público de fútbol...¿quién no entiende de fútbol?. Ya no es es entender como Maldonado, el del Canal Plus que conoce los juveniles del Nigeria, eso ya no. Una persona del fútbol, estás viendo un partido y dices: pues sí, pues esto, pues lo otro...al día lo siguiente lo comentas en casa o lo que sea ....entiendes, ¿no? o sea, porque...pero entiendes porque todo el mundo habla de fútbol, no ya por lo que genera económicamente, porque pones una emisora y el Lunes van a hablar 200 emisoras a todas las horas del Madrid- Atleti aunque haya sido bueno o haya sido malo y todo el mundo va a coincidir, pero es que de toros como están menos difundidos y todo, yo creo que la gente no entiende tanto porque no se enseña tanto, porque...
- No se habla porque los que tienen que enseñar a lo mejor tampoco lo saben.

**M-** Me tenéis que ayudar que nos queda poco tiempo. ¿Cómo es que el fútbol toma la delantera a los toros?. Si es que le toma la delantera desde el punto de vista del espectáculo.

- Primero porque ha habido unas televisiones que han pagado 30.000 millones de pesetas...

**M-** Televisiones.

- Joder, eso lleva ya mucho...

- Este año pasado han pagado 30.000 millones de pesetas, han traído a un señor que se llama Ronaldo que ha cobrado 600 millones, ha habido un auge impresionante y en los toros no se gastan ni 1.000 millones de pesetas.

- Pero eso ha sido de siempre.

- El fútbol es pasión y es chasis...

- Claro, porque el fútbol lo consideras...es lo del club, que tú tienes un club y lo consideras como algo personal, algo muy tuyo, en cambio los toros lo ves como la fiesta de los toros...te gusta estar y tal, pero claro...entonces hay a mucha gente...lo primero es lo personal lógicamente.

- Eso es a nivel de aficionado, ¿no?.

- Sí, claro.
- A nivel de aficionado ¿y a nivel no ya de aficionado, de lo que es uno y lo que es otro?.
- ¿De espectáculo?
- Que uno es un negocio y el otro menos.
- No. No creas...
- El fútbol mueve miles y miles y miles de pesetas.
- Sí, lógicamente, ¡pero es por lo que demanda!
- Sí, pero esos miles de millones a la gente le da igual. Lo que le da igual...esos miles de millones le importa a los jugadores, le importa a los club, le importa a las selecciones...
- ¡Cómo que no le importa a la gente si es la que paga!.
- Sí pero es la que demanda, la que demanda.
- A mí me da igual que Ronaldo cobre 100 millones o 500, mientras gane mi equipo...
- No da tanto igual...
- Si los vas a pagar tú...
- Lo que pasa que a tí te da igual, ¿no?, que lo cobre o no pero si no se le paga...vamos a entrar en que se acelera todo el proceso, no se le paga ni uno ni otro...se van 200 extranjeros que han venido este año que son cojonudos y se van; las televisiones dejan de pagar, entonces va a hacer así ...
- Pero yo te digo una cosa...
- Pero ¡qué pasa con el baloncesto!, pasó lo mismo con el baloncesto.
- No...
- Yo te digo una cosa, antes en el fútbol había muchísimo más sentimiento por el club que ahora, pero muchísimo. Y antes en el fútbol no había las estrellas extranjeras que había antes...ahora.
- Por supuesto, pero yo creo que había menos auge en el fútbol; había más sentimiento y menos auge
- El deporte rey el fútbol, ha sido así.

- Yo creo que el matiz está en lo siguiente, o sea, cuando tú vas a ver una corrida de toros entiendas o no entiendas de toros, te gusta o no te gusta lo que estás viendo. Si es buena te emocionas, te emociona aunque no entiendas de toros, es decir, para ir al Museo del Prado para ver cuadros no tienes que ser un especialista en arte, ni de pintura, te emociona un cuadro, te gusta o no te gusta; y lo mismo ocurre cuando estás oyendo una orquesta. No tienes que ser un melómano para saber si... para entender o para que te emociones o para que te diga algo una pieza clásica...y en los toros ocurre lo mismo.

¿Qué es lo que sientes?, pues que no tienes que entender mucho para que una cosa te emocione. Lo que ocurre, que si tienes que tener la predisposición de soportar el ver, bueno, como es una fiesta cruel, efectivamente, bueno, tienes que ver como a un toro le están haciendo daño ¿no?. Si superas eso, porque prevalece lo artístico sobre esto, pues entonces sí te emocionas, aunque no entiendas te has emocionado.

Entonces, ¿qué consigues con ver una corrida?: emocionarte, que es lo que consigues viendo un cuadro u oyendo una buena pieza musical. Es lo mismo.

M - Incluso tú decías antes que con el fútbol también .

- Hombre, en un grado mayor ¿no?.

- Hombre, me refiero a que no hace falta...

- Yo la diferencia que he encontrado con el fútbol es que el fútbol es una competición, entonces hay un vencedor y un vencido. En los toros sabes quién va a ser el vencedor y quién va a ser el vencido. A veces se da la vuelta a la tortilla...

- Gracias a Dios.

- ¿No?, entonces pues eso, en el fútbol tú vas y tú eres de tal equipo y vas a animarle y tienes que ganar y entonces de una jugada, de un gol, depende que tu equipo pierda; en cambio en los toros tú puedes ir y normalmente el que se supone que es buen aficionado no va a los toros sólo a ver triunfos, se queda con muchas más cosas, con muchos detalles.

M- ¿Eso es importante?.

- Con un cierto pase en el toreo, incluso ya sabe...

- Claro, las cosas que te llegan.

- Incluso ya sabes las cosas que te puede ofrecer un torero y te puede ofrecer otro. Si sabes un poquito más y encima sabes las características de esos toros y lo que se supone que va a ser su lidia pues ¡mucho más!. Cuanto más sabes más te diviertes y disfrutas.

- Yo pienso que el aficionado que va a la plaza va predispuesto depende de la tema que haya y los toros que haya, o sea, no vas siempre con los mismos ojos a ver...

- Pero siempre se ve algo, ¿eh? en cualquier corrida.

- No, por supuesto.

- Siempre.

- Yo no estoy de acuerdo con lo que has dicho antes.

- Los deportes...

- Completamente diferente.

- Buscas otras cosas.

- En el deporte no vas a aprender, excepto cosas que ves extraordinarias...por ejemplo, una jugada de Ronaldo, una jugada de...cunado Di Estéfano jugaba...¡yo que se!, cualquier jugador o un jugador normal y corriente que juega fenomenal, pues entonces lo ves o por ejemplo si practica baloncesto ves, yo que se, un cambio o un cambio de dirección a la vez y....o ver a Jordan jugar únicamente pues intentar aprender de alguna cosa que haga él; más que nada vas a disfrutar y a ver si gana y te da igual...

- Y si se mete el gol Molina en propia meta pues...

- Mejor.

- Antes de que se lo meta Mijatovich...

- Yo creo que está todo tan aprendido ya...está todo tan dicho de una forma o de otra que no ta va a reportar nada nuevo, bueno sí lo que ha salido nuevo, esto de Ronaldo y ¡jode! unas jugadas...

- Bueno es eso.

- Te reporta pero no aprendes nada nuevo. No, te pones a leer un libro...léete el libro de Jorge Valdano y tel...y aprendes tres palabras nuevas que se hablan en Argentina y que en España no se hablan. (risas) Ahora, no te digo que te cojas "el cosío" pero cójete un libro...

**M-** Yo tengo una duda y es lo más importante y es algo que ando buscando ¿por qué estas imágenes con fútbol y por qué no con tenis?

- ¿Por qué no con tennis?

- Porque no mueve...

- Balonmano, baloncesto...

**M-** Balonmano.

- Porque un sólo individuo no te puede representar a tí, en cambio un equipo sí.

- ¿Y en baloncesto?

- No, porque yo he visto esto mismo en Atletismo y en Hokey igual.

- Yo creo que hay una cosa que es...en fútbol ....por mil motivos; porque primero es un deporte muy fácil de practicar con lo cual se ha convertido en un deporte de masas...desde hace mucho tiempo la televisión y tal y cual se ha convertido en un deporte de masas en España y es el deporte rey y fundamentalmente por una razón, porque mueve pasiones, porque la gente es capaz de llorar, de alegrarse, de irse de juerga, de irse, de viajar a ver un este...por lo que sea...levanta pasiones.

**M-** Tú haces así con la mano...

- No, yo te digo...que es capaz de pegarse y de matarse, porque ha pasado.

- ¡Que no levanta pasiones!, que ¿en España no levanta pasiones?.

**M-** ¿Y eso en los toros no pasaría?

- No.

- Y es que en España yo te digo, no levanta pasiones nada más que el fútbol.

- No porque hay un equipo sólo que es la fiesta.

- Yo creo que la diferencia entre...sobre todo entre...ya no entre por ejemplo puede ser el fútbol y el tenis, entre cualquier otro deporte, la diferencia es que en el fútbol, en cualquier momento la balance decae para un lado y para otro; es difícil que en un partido, bueno no es difícil, pero que se vean más de 5 o 6 goles...en cambio en otros deportes, por ejemplo en baloncesto o en tennis están continuamente uno gana otro gana, uno saca un punto otro saca ventaja; porque poe ejemplo yo veo un partido de baloncesto y sólo veo los últimos 5 minutos, porque es cuando realmente, cuando la balanza se puede decantar por uno o por otro, en cambio en el fútbol ese gol que has metido en el primer minuto te puede servir ya para...en todo el partido tu equipo va ganando.

- Pero eso es porque la gente no está inculcada porque por ejemplo en baloncesto pues, oye, hay momentos en los que el partido se rompe y cuando se ha roto el partido ya no hay nada que hacer.

- Pero tú enciendes la tele y está el Madrid y el Barcelona o dos equipos y van 25-34.
- O sea que ¿tú crees que es por la emoción?
- Sí, porque en el fútbol el gol es lo máximo y es la leche. ¡Y es que ese gol supone ya la victoria!
- En el fútbol lo más importante es la emoción.
- Pero no la emoción del gol sino la emoción de la incertidumbre en el marcador, del público, de tal...
- Si fuera un deporte en el que están marcando en una portería, en la otra, en la otra, en la otra...
- Ten en cuenta también una cosa muy importante que puede influir... el baloncesto es un deporte...
- Va a haber una diferencia de uno o dos pero de entre treinta y tantos...es distinto porque en el fútbol, en un momento dado, en el último minuto, en los últimos 5 minutos coge Ronaldo y se levanta del suelo y ¡PUM! va y mete gol y ha ganado cuando era un partido que a lo mejor había estado todo el rato diciendo: ¡Joder que mal está jugando!...si eres aficionado...seguidor del Barça.
- Pero eso no se puede explicar de esa manera.
- (continúa)...pues que mal estamos jugando, la vamos a cagar...vamos a perder los dos puntos y de repente llega el tío, Pum, hace una afinería y ya está.
- Yo creo que tampoco se puede explicar así porque, por ejemplo, entonces sería incomprensible por qué en España es deporte rey y por qué en EEUU, por ejemplo, unos de los deportes rey es el baloncesto. Porque el baloncesto en EEUU mueve pasiones.
- Pero es que en EEUU ahí sí que entra lo que dice Javi. En España, por ejemplo, y en Europa desde que éramos pequeños, con dos abrigos de los amigos o dos piedras te ponías a jugar al fútbol.
- Claro, pues es eso.
- ...Y ya está. En EEUU ese deporte no tiene historia allí, en cambio canastas de baloncesto hay en todos los barrios.
- Entonces es un problema de beneficio.
- ...Y aquí sólo hay canastas de baloncesto en el polideportivo de turno de tu pueblo o de tu ciudad o de tal...y no las ves en tu barrio no hay siete canastas de baloncesto.
- Entonces no es un problema de ahora, es un problema del principio, ¿no? y de partidos.
- ...O sea que son dos cosas. Yo no digo que lo del resultado sea lo principal, pero yo creo que...
- Sí, pero el fútbol no es un boom de ahora, hay un boom ahora de nuevas genera...de niñas sobre todo, yo creo.
- Pero eso es de siempre...
- Yo creo que es el deporte más fácil de practicar...más barato porque si lo comparas con el tenis, pero es que el tenis...
- Es elitista...es un deporte elitista.
- ...Si tú quieres jugar al tenis te tienes que meter en un club de tenis, ponerte un profesor de tenis, comprarte una raqueta de tenis...

- ¿Y por qué?

M- Pero veréis...correr también es barato y se podía practicar el atletismo...

- Pero no es lo mismo, tú te pones a correr y...

- Pero ¿por qué?

M- Tirar piedras o jugar al tejo...

- No da dinero.../pero es que el atletismo no da dinero....

- En el atletismo hay un vencedor...no hay una lucha entre un vencedor y un vencido. No hay un rival a abatir.

- Es que nos estamos dejando lo más sencillo y lo básico. Tú estás diciendo por qué no el tenis...pero es que el tenis es un sólo tío y un tío, bueno que es catalán...

- Sí pero...vale; me da lo mismo.

- No...no es lo mismo...

- El balonmano, ¿por qué tú no practicas el balonmano?. Porque es más difícil de jugar.

M- No, pero digo asistir a espectáculos, no tanto a practicarlos.

- O ¿por qué no vas al balonmano?; tiene menos bombo...

M- Asistir a un partido de ...

- ¿Pero por qué tiene menos bombo?. Yo creo que es un círculo vicioso...

- Porque meten 25 goles muy fáciles.

- Sí...pero eso es por lo que hablamos antes desde pequeños te están inculcando...

(hablan todos a la vez)

- El balonmano genera menos porque lo practica menos gente ¿por qué? porque ha empezado más tarde, porque el balonmano empezó más tarde que el fútbol, se inventó más tarde, ¿por qué? porque ya el fútbol ha contado con una ventaja anterior...pues yo creo que es eso.

- Porque hay un vencedor y hay un vencido.

- ¡No!, porque puede empatar el partido.

(voces)

M- Pero en los toros ¿no hay un vencedor y un vencido?.

- No.

- En los toros...lo más bonito que puede haber para un aficionado, es una faena de dos orejas, pero que esas orejas sean simbólicas./hay un vencedor y hay un vencido/

- Y que ese toro se indulte.

- Hay un vencedor...



- Puedes haber visto una faena buenísima pero antes de empezar a aplaudir al toro y a pedir su oreja, al toro le aplaudes en el arrastre, porque al toro se le respeta, o sea, tú no estás a favor del torero y en contra del toro; ¡hombre!, no quieres que al torero le coja, ¿no?, se supone que...el que debe de morir es el toro y al torero no debería pasarle nada. Pero bueno, está ahí ese factor de riesgo, pero tú no estás a favor de uno ni a favor de otro, tú estás a favor de los dos...y si el toro es bueno y el torero es bueno...mucho mejor y si al toro le indultan y el torero sale por la puerta grande con unas orejas simbólicas que no las han tenido que cortar porque a ese toro le han indultado y a lo mejor hasta puede acabar como semental y todas estas historias...pues mejor.

- Yo creo que vencedores sí hay. /y es que cuando la fiesta ha sido buena.../En todo caso el vencedor es respecto a la tema.../todos/ ni que un torero sea mejor que otro.../ No, o sea, dices respecto a rivalidad entre ellos?, entre ellos mismos en general...

- Yo creo que lo primero que hoy es tanto el negocio que yo creo que entre ellos ni se aprietan....porque tú...Yo no estoy de acuerdo con lo que has dicho antes...que la mejor corrida es un petardazo ...

- No, yo no he dicho...

- Mira, no sales decepcionado por la sencilla razón de que si tú te vas a ver el mejor cartel que pueda haber hoy...vas predispuesto a que ese cartel va a pegar un petardazo impresionante, porque es que corrida de espectación, corrida de excepción y eso está claro, ¿por qué?...

- Porque te hará ilusión macho, si no no vas.

- ¿Me entiendes el refrán?.

- Sí, sí, claro.

- Yo creo que no hay decepción, porque tú cuando vas a ver un mano a mano entre Enrique Ponce y Joselito y tú sabes que no va salir nadie por la puerta grande.

- ¿Tú no te decepcionaste en la...?

- ...o salen los dos o no sale ninguno.

- Perdona pero...

- Yo no, te lo digo de verdad, yo siempre y caigo en lo mismo. Digo ¡joder!, yo...tengo muchas expectativas...yo siempre salgo defraudado.

- Si es verdad que siempre sales defraudado.

- A un jugador de fútbol, el aficionado a un club...lo primero que le pide es que muera por su club; después que haga lo que quiera, como si la hace bonita como si le hace malo.

- Lo que le de la gana.

-....(continúa) Pero si deja la piel por el club, el aficionado está contento. Porque yo puedo tener a un jugador...

- Y si se va a otro equipo es un judas.

- ...(continúa) ...en mi caso Ronaldo y a mí, lo puede hacer bien o hacer mal, sin embargo...

- ...al principio cuando hemos hablado hemos dicho, ¿por qué nos hemos aficionado a unos o a otros? y hemos dicho, mira, uno porque lo ha mamado desde pequeño, otros, que es la mitad, porque lo hemos

tenido que ver de mayores mediante la televisión ¿entiendes?, sin embargo el fútbol lo hemos mamado todos desde pequeños. Todos desde pequeños hemos mamado el fútbol.

- Porque lo hemos jugado en la calle...

- Es un juego , que lo que yo te digo, que se juega desde el principio, de que lleva una ventaja...

- Es que es un problema de que lo hayas mamado. Si tú nacieses en Suiza...no es por el gol y demás...

- Y la satisfacción que da.

- ...Claro, serías aficionado al ski, peronaces en España y aquí en España se ha mamado el fútbol.

M- Vale, para acabar, para acabar, que ya nos estamos estirando mucho. Cualquier espectáculo, ya no pienso ni en los toros ni en el fútbol... cualquier espectáculo, ¿a qué va uno al espectáculo?.

- Yo creo que va a divertirse, a pasar el rato, a olvidarse un poco de otros problemas cotidianos..yo creo que a una serie de cosas.

## **EXTRACTOS DEL GRUPO Nº 2**

### **HOMBRES MAYORES / CLASE MEDIA**

### **MADRID**

M- ¿Qué engendra más polémica?

- Pues engendra más polémica por ejemplo...

- Yo creo que no.

- Yo creo que hay más variedad de criterios en toros que en fútbol.

- Se ha llegao a esa dinámica social de que hablar de la polémica del fútbol es lo que todos tenemos que entrar pero ¡joder!, a quien le gustan los toros... ¡anda que no hablamos nosotros de polémicas de toros!.

- *Hablan a la vez. Destaca:*

- ¡Pero muchísimas!.

- Pero me refiero a la polémica en cuanto a que el espectáculo de los toros pues está encaminado, pues, a matar al toro. Y eso es lo que engendra polémica y lo que quizá resta afición al espectáculo.

- No, pero entre los aficionados también hay sus polémicas. Sí discurre...

- Hay mucha más polémica en lo toros. Muchísima más.

- Sí, sí.

*(se solapan las voces)*

- A la polémica social de decir un partido de fútbol es un partido de fútbol... pero también hay gente contraria...

- No pasa nada ¿sabes?, que un partido de fútbol es un partido de fútbol.

- Exacto.
- Es un partido de fútbol y la gente dice, bueno, si me gusta te gusta.
- La polémica contraria a los toros.
- Al aficionado se resta pues por eso, a mí me parece, pues porque a la gente no le gusta pues a lo mejor ver al toro sufrir.

*(los demás asienten).*

- Los dos tipos de polémica que hay...

- Toros, aunque tengas 6, los tienes más restringidos. No les dan una publicidad, no les dan un bombo y tú tienes que ir a buscártelos *(los demás asienten)*. Tú abres un periódico y puedes encontrar una columna en el ABC de toros.

*(se solapan las voces)*

**Sobresale:** Y además es lógico porque el... los toros es una fiesta nuestra, y el fútbol no.

- Es casi, es más antiguo que el fútbol.
- Sí, sí.
- Pero muchísimo.
- Yo creo que tiene más difusión.
- Y tienes tú que ir a buscarlo.
- Y es más nuestra además.
- Y tienes tú que ir a ello, encima, y el fútbol te lo traen, o sea, el fútbol dicen: esto es el fútbol, y los toros tú tienes que ir a ello.
- A mi me parece que lo que hay que diferenciar es: una cosa afición al fútbol y otra la afición a un club. Es muy distinto porque en los toros es una cosa como más genera ¿no?. Pues claro, si uno se siente aficionado a un club de fútbol es como si ya fuese aficionado a un club de fútbol. No se, a mi entender un aficionado al fútbol es aquel al que a parte de los partidos de su club le gusta también otro tipo de partidos, partidos de otros equipos o de otras divisiones o de otra.....
- Pero la mayoría yo no creo que hacen eso.
- no.
- Y además también pasa esto en los toros; tú te afionas por lo menos...
- a un torero.
- a un torero, a un torero.

*(los demás asienten. Se solapan las voces)*

- Te gusta un torero ¿no?, un estilo o... sabes, y eso es lo que defiendes cuando debates con la gente porque...

- Al final tú vas a la plaza, coges un abono y te tragas todo. Vamos.
- Hombre, ¡que no!
- Ya, yo voy a contar una cosa.... (voces). Lo de la edad de los toros, o sea, más que el toro más joven al fútbol que a los toros, también el precio de los toros influye mucho. Quitando plazas como en Madrid que es más barata, es una plaza barata, por el aforo que tiene, o sea, un toro cuesta igual en Madrid que en Villanueva de Alcabete, cuesta lo mismo y un torero más o menos cobra igual; en proporción al aforo de la plaza cobran mucho más, con lo cual las plazas pequeñas son más caras. Hacer afición joven en una plaza quitando Madrid, que las ondanadas son baratas, es fácil, o sea, por lo que tú vas a ver un partido de fútbol no ves una corrida de toros, no puedes. Entonces, que un chaval joven tenga economía como para permitirse no ver una corrida, porque el que ve una corrida no ha visto nada, sino para ver una asiduidad, una serie de corridas, es muy difícil. Y luego, en cuanto a las retransmisiones por T.V., yo... matadores de toros se niegan mucho a que retransmitan sus corridas. Hay empresarios que tampoco les gustaría que no se retransmitiesen porque es dinero, pero tienen en contra a la publicidad propia de la plaza, a la propia propiedad del suelo de la plaza, que suele ser de las diputaciones o de ayuntamientos... y se niegan a que se retransmitan. Eso también influye mucho y que luego pierde mucho una corrida de toros en T.V., no tanto como un partido de fútbol.
- No tanto como una corrida (*se solapan voces*)...pero no creas afición, o sea, lo que has dicho tú al principio.
- Pero no creas afición, o sea, lo que has dicho tú al principio...
- Sí, yo creo que sí crea afición.
- Tú estás, no (*como negación de la frase anterior*) viendo una persona que no entienda mucho de toros y ve una buena faena y el gritar olé no lo preguntas, te sale de adentro, te levantas y gritas olé porque te emociona lo que estás viendo.
- Sí, la sensación.
- En la televisión es difícil que te levantes de tu sillón y grites olé.
- Es claro que no es lo mismo.
- Y un gol es igual?!
- No, no tiene ni punto de comparación.
- No es lo mismo ver los toros en la plaza que en la tele, eso está claro.
- Desde luego.
- Cualquier fútbol... está clarísimo.
- No, ya.
- Pero ten en cuenta una cosa...
- No, pero hay una cosa...cuando ves en la tele los toros... o estás muy metido en la corrida...

M- A ver si me ayudáis: ¿qué es lo que busca un aficionado de toros? Y ¿qué es lo que busca un aficionado de fútbol?.

- Yo personalmente te digo una cosa, yo creo que cada uno busca lo suyo ¿no?. Eso está claro.
- Un aficionado al fútbol busca que gane su equipo lo primero.

*Hablan todos a la vez.*

- Y le da igual.../ que gane como sea.../ que juegue bien, que juegue mal / que gane el equipo es lo único que quieren.

*(A veces resulta bastante complicado entresacar frases enteras y sólo consigo frases sueltas que no tienen mucho sentido...)*

- Efectivamente, en el fútbol no pasa eso, en el toro que diga. O sea, tu equipo puede ganar como sea, haciendo juego sucio si es necesario; mientras que un torero como pegue un bajonazo ¡mira!, ya aunque lo haya matao al toro no corta oreja. Luego ya el "como sea" en el toro no vale y luego el reglamento influye, evidentemente, mucho en lo que buscas. Se han visto grandes bajonazos en los toros que han merecido ovaciones y vueltas al ruedo por la faena que le ha precedido. No le han dado la oreja pero bueno, el bajonazo... (voces) por su entrega.

**M-** ¿Qué da el espectáculo taurino?. Vamos a ver.

- Yo creo que es una satisfacción cuando tú sales y has visto una corrida buena, has visto... Tú lo puedes decir por ejemplo cuando tú vas a Sevilla a ver a Curro y ha salido y ha dado 3, 2 verónicas y una media...tú ya sales de otra forma de la plaza. Cuando tú vas a Madrid y ves una faena buena de Joselito o sale un torero por la puerta grande yo creo que tú, que sales de otra forma, sales como, como...

**M-** A ver si lo explicáis porque yo nunca he ido a una plaza; nunca he estado en una corrida de toros y cuando dices que sales....

- Es como una satisfacción personal.

- Son sensaciones personales que se junta todo y entonces te encuentras como en una nube...joder dices, ¡qué bonito!, tal, olé, olé, olé.

- Tú pagas por ver una película.

- Por lo menos, es una sensación que nunca había experimentado, entonces fui...por eso me gusta; porque de repente lo experimenté y ¡ostia! qué guapo esto.

- Tú pagas por ver una película y sales del cine y le dices a tu compañero, le dices, sales así y vale, pero sales del cine y cuando dices: joder y... estaba bien porque no se qué, porque no se... cuando comentas sales como, has visto una película sales lleno ¿no?, pues yo creo que los toros es lo mismo. Yo por lo menos yo voy y veo una puerta grande, ves una faena buena y sales que te vas a casa agusto y contento y sales, ves un partido y ha perdido tu equipo y has visto cinco goles, lo que sea... y te puedes ir mosqueao.

- En el fútbol gana, la diferencia yo creo que es...que en el fútbol gana un equipo y en el toro gana el mundo del toro. En el toro ves una corrida, sale por la puerta grande, que ha habido solo una en San Isidro y esa tarde hemos ganado todos. (voces)

- Hemos ganado todos, sea el que sea.

- En el toro no hay un ganador u otro.

- Gana el aficionado.

- Sí, sí, hemos ganao todo el mundo del toro. Porque todo el mundo que va a la plaza va a lo mismo, a que salga un torero por la puerta grande. Puedes tener mejor preferencia por otro, pero si el otro lo hace mejor, pues le vas a aplaudir igual.

- Vas buscando eso, vas buscando eso.
- Claro, no vas buscando... Hay gente que dice: me conformo con ver el toro. Bueno, pues vete al campo y ves toros y no pagas entrada.
- Bueno yo te digo una cosa. Cuando triunfa Enrique Ponce a mí me jode.
- Eh? (los demás ríen)
- Aunque gane el torero.
- Sí, también es cierto que hay gente que no le gusta que triunfe igual Jesulín o alguno de estos.
- No... a demostra el tiempo que no triunfan.
- Pero yo creo que la diferencia es esa. El que gana el fútbol y gana un equipo.

- Yo te doy un consejo, de verdad. Si tú quieres saber la experiencia de un aficionado a los toros cuando ve una buena faena, lo mejor es que la veas, la faena. Entonces sentirás lo mismo seguramente que sentimos todos cuando vemos una faena.

M- No, pero a mí me interesa verlo a través de vosotros. Porque... cuando decís el triunfo, habláis de orejas, habláis de ...

- Yo sí. (Voces. Todos disputan cual es el máximo triunfo)
- Pero no siempre. No tiene porqué el triunfador salir por la puerta grande.
- Yo creo que es lo máximo que...
- Es el triunfo para el torero. El máximo triunfo es ver...
- Un triunfo puede ser que en toda la tarde sólo haya habido una oreja, y ese es el que ha triunfao.
- Y también depende del matador.
- Incluso si no ha habido orejas...
- Depende del matador también. A Curro Romero no le pedimos ya que salga por la puerta grande.
- No, no, no.
- Curro Romero nos da dos verónicas, nos da una trinchada... y ya ha triunfado esa tarde.
- Se entiende que para salir por la puerta grande tienes que hacer una faena completa.
- Bien, pero que para eso ya Curro ha triunfao, igual que PAU? El otro día que hizo menos que Curro en Aranjuez y triunfó en Aranjuez y llegó a las ventas y le ovacionó toda la plaza.
- Porque triunfó en Aranjuez.
- Porque hay más gritos, más pasión...
- El tema de los pies.
- El triunfo de un torero depende mucho del público. Cómo esté la tarde... de si con su toreo sea mejor o peor, logra emocionar a la gente... que hay veces que tú ves un torero y dices: ¡oye, pues no lo está

haciendo mal! Y la gente está fría por la razón que sea; porque sea la resaca de un triunfo anterior (eso también muchas veces influye), porque sea el momento de...

- Porque está pegando pases...

- Porque el otro ha estado muy mal y está la gente cabreada... Hay infinidad de cosas, por eso los toreros que más triunfan suelen ser los que mejor también venden a su público; porque el triunfo no es como en el fútbol, que metes un gol y lo has metido y ahí no puede decir nadie nada. En los toros te lo tiene que dar el público o sea, tienes que ganarte al público y, en un segundo caso, también al presidente.

- Pero eso se gana, te lo digo de verdad, templando a los toros; que eso me parece una jilipollez.

~~- No estamos en una tertulia taurina, ahora no vamos a hablar de temple o de...~~

- Yo pienso que la juventud en los toros, yo las veces que he ido a la plaza no he visto...vamos...

- No claro...

- Juventud, juventud a nosotros...

- Hombre, somos tíos con 25 o 26 años...

- No pero...yo creo que siempre ha habido chavales en los toros...

- Y lo que sí he visto yo mucho...mujer, la mujer. Se ha metido...

- Pero es lógico pero también por lo que has dicho de ir con 25 años a los toros.

- No, no...si me refería a eso.

- Es una locura...

- La juventud, la juventud, 16, 17 años...yo no veo chavalines de 18 años en los toros.

- Va habiendo, va habiendo.

- Pero ten en cuenta que la moni...¡ es la leche!

- No, no....

*(voces, hablan todos a la vez).*

- En Madrid por ejemplo es difícil que lo veas por dos razones. Uno, no porque vayas a sacarlo más barato sino porque realmente sacar una entrada para San Isidro es jodidillo.

- Y el resto...

- No, ya, sí, pero como dice él, tú tienes acceso...sabes que hay San Isidro pero no sabes que al Domingo siguiente hay una fiesta.

- Y si no te gustan los toros como tú dices, que eres un aficionao...

- Claro, entonces, el que se aficiona a la televisión...por medio de la televisión ¡joder! pues sabe que es San Isidro y a San Isidro es muy difícil ir si no te invitan.

- Es que la afición al toro tampoco viene solamente por ahí. Una vía muy importante...

- Hay dos vías, hemos dicho que hay dos vías....

- No, hay una vía mucho más importante, que son las fiestas de los pueblo: el correr los toros y todo eso....

- Yo creo que eso no tiene nada que ver...

- A mí me empezaron a gustar a sí.

- ....a mí no me gusta. Yo por ejemplo participo de que para mí no les ayuda, pero reconozco que hay mucha gente que de ahí luego pasa al toreo serio...

- A mí me empezó a gustar así... y si a mí me empezó a gustar así...

(voces. Se solapan las voces).

- Ahora se está potenciando porque no solo es que en la época franquista estaban prohibidas las capeas, y todo eso...

- ...porque yo tengo 22

- ... y hasta que no ha llegado la democracia no se han vuelto a autorizar las capeas, entonces esa gente que conquista la capea ha estao 40 años sin conquistarla y ahora las ha conquistao y luego lo que tú has apuntao...ahora hay mucho toreo muy jóven , que también te identificas con un tío que tiene tu edad y que está toreando. Y no antes que tenías a...

(voces)

- Cuando yo empecé a ver toros en pueblos, no tenía ni...no era ni comparación con lo que ves ahora en Mejorada del Campo con todos mis respetos, con lo que ves ahora en los pueblos en la fiesta de la espuma , que se lava a una vaca, es que no tiene nada que ver, y yo tenía 12, 14 años, te hablo de hace 10 años...y no tiene nada que ver. Ahora...ahora todos los pueblos por pequeños que sean hacen salvajadas. Y yo voy y me divierto en mayor o menor medida porque me tomo dos vinos con un amigo y te lo pasas pipa, ¡pero bueno!. a parte de eso; yo creo que la gente que se empieza a enganchar por ahí, a mí no me gusta tanto, pero es que hay un contacto tan directo, o sea, yo llevo a mi hermano que tiene 20 años y ...a las ventas y puede que se aburra, si le llevo a una corridilla de estas así en un pueblo que sale de un hierro...

- Como estás con los vinos y estás con... el cachondeo.

-...tiene más contacto y a partir de ahí pues vendrá lo otro y eso es una vía...

- Muy importante.

- Y a parte que yo considero que a habido un salto generacional porque la gente de vamos a poner : abuelos, padres y nosotros, los abuelos lo han visto, lo han vivido Antoñete...

- Y en general son más aficionados que los padres.

- Muchísimo más que los padres. Ahí a habido un salto generacional...y ahora llegamos nosotros, y yo creo que a habido un salto generacional que son los padres y los padres que van, son por lo que ha dicho Rubén del acto social.No van por que les gusta, van por el acto social.

- Es a lo que me refería yo antes, los abuelos han vivido una época de auge, los padres han estado en una época en la que los toros no tenían la importancia que se les había dao antes y ahora nosotros estamos viviendo una época de auge...

- También ha habido guerra por medio...



- Es una satisfacción personal, yo creo que los toros es una satisfacción personal....y el fútbol es que gane tu equipo. Es una necesidad de...tú juegas ....tu equipo ha ganado y tú mañana dices: yo soy del Madrid y mi equipo a ganado y te sientes realizado porque tu equipo ha ganado.
- Te sientes dentro del grupo.
- ...Te sientes realizado porque tu equipo ha ganado. Tú vas a los toros y dices: ayer estuve en los toros y ¡qué corrida vi!. Y llegas a tu casa y dices: he visto una corrida...y te sientes satisfecho de haber visto esa corrida, pero no orgulloso sino te sientes lleno, es como si te das una buena mariscada.

- Si hay ambientillo, la gente sale ya directamente en aspaviento, si la gente se queda suele haber estado muy bien y no todo el mundo está de acuerdo, por ejemplo, grandes triunfadores de ferias que no voy a nombrar ahora, que han lidiado muchas corridas ¡han toreao con el pico de la muleta! , son ventajistas. Entonces, el que verdaderamente es entendido de toros, esos no son taurinos sino que son aficionados, entonces dices: este tío ha toreao mucho pero con el pico de la muleta haciendo un arco ahí entre el torero y el toro que eso no tiene ningún mérito. Si ha toreao doscientas corridas... ¡como si hiciera 5000!.
- Entonces no hay unanimidad, depende del punto de vista que tengas. Hay gente, la recién llegada a la fiesta, que ya el torear con el pico no lo considera mal...cuando torear con el pico ha sido un mero recurso, no la forma de torear.
- Y también es cierto y lo sabrás... y decirlo es normal.....pero hay toreros que no torear con el pico.
- ¿Qué?.
- ¡Como recurso se tiene que torear con el pico!.
- Pero no hay bien ni mal, porque el otro...tú... entonces tú para ti el torear con el pico es malo y ¿lo que hizo el otro día el FUNDI para ti es malo?. El FUNDI dio el otro día 12 pases que son de dibujarlos en un libro.
- Que sí... ¡No!, te quiero decir que de ahí es donde viene en seguida la... puede venir la no conformidad general sobre una faena en un toro, porque torear con el pico es un mero recurso, lo suyo es torear con la muleta plana. El que torea con el pico por costumbre llega un momento en que te has acostumbrao tú como público a verlo también y ya no haces como antiguamente hacían lo del piquito , tocaban el pito, el pito del piquito...
- Entonces no hay ni bien ni mal. Porque el otro día El FUNDI tocó con el pico y no cortó orejas porque falló en espadas, porque si no es que se la lleva.
- Tú imagínate que llega a torear con la muleta plana, ya.
- Pero es que ese toro no podía torearlo con muleta plana.
- Pero ¿por qué?.
- Por que es que hay toros que... *(todos hablan a la vez y de solapan las voces)*
- No hay ni bien ni mal porque... eso está mal hecho, pero en ese momento estaba bien hecho.
- Ese toro no se podía torear con muleta plana por el viento que hacía.
- Voy concretizando.
- Por el viento que hacía... y por muchas más circunstancias.
- Si tú un torero que triunfa toreando con el pico torear con la muleta plana... sería ya el no va más.

- Es que no se estila...
- ¿Pero cómo va a torear con la muleta plana?, si soplaban un viento de mil demonios.
- ¿Cuántos matadores...? no digo en ese momento concreto, digo en general, ¿cuántos matadores lo hacen hoy en día con la muleta plana?.. Muy pocos, ¡muy pocos!; y con todos los que se puede y no lo hacen tampoco. (voces)
- Es tan subjetivo que no se puede hablar.

- Yo creo que es fundamental también la propia evolución del toreo. Porque antes, desde que el toro salía de chiqueros hasta que lo daban muerte había a lo mejor más matices, ¿no? en cambio ahora estamos esperando a los últimos 10 minutos finales, a los derechazos y a los naturales y poco más y no les tocaba...para nada.

- ¿Las nuevas generaciones dices?.
- Ahora el toreo tal como está, y todo el que lo vea tiene que verlo tal como es.

(hablan todos a la vez)

- Perdona pero..../Se ha perdido porque no se ha exigido.
- Exacto. Es lo que comentábamos. Es que es fundamental este matiz, claro. Tiene razón en ese sentido, que ahora la gente espera a la muleta...pero no es así, hay cien mil cosas y yo creo que es más importante incluso porque si no lo haces bien antes no llega bien a la muleta.
- Lo carga todo.
- Y eso se ha perdido. ¿Por qué la suerte de baras se está-----?.
- Si esta feria se está quedando de manifiesto.../la liga en los tercios...
- Por la fuerza de los toros...
- Pero ¿por qué no se pican bien?.
- Mira, si esta fiesta ha puesto algo de manifiesto...
- No, yo creo que ahora se mata más. El otro día salía un aficionado y creo que tenía toda la razón del mundo, creo que se matan más...
- Porque antes había un torero a caballo que era el picador y ahora no lo hay. Ahora está protegido su peto, con un animal de 600 o 700 kilos...
- No, pero antes también, yo no me estoy remontando al siglo pasado, ¿eh?. Me estoy remontando a hace 1 año.
- No, no, no. Tiene razón, un picador debe frenar al toro con la pulla...
- Eso es lo que estoy diciendo.
- ¡Contra 700 kilos que pesa exactamente el caballo...!, luego tiene toda la razón, no tienes que irte antes de la guerra, es que hace 20 años el tío paraba al toro.
- Pero eso es lo que estoy diciendo yo. ¡Yo no estoy diciendo lo contrario!....(risas)

- Perdona, déjame terminar que para mí esto es fundamental macho. Mira, al toro hay que picarle con el caballo de frente, si tú le dejas que el caballo se estrelle contra el peto, te lo estás cargando; es como si se estrella contra un muro, es así y es lo que se está haciendo ahora...y al toro hay que picarle sujetándolo con la pulla, no coño que se estrelle con el caballo y así se carga todo...y las banderillas hay que ponerlas bien ¿por qué?, porque si tú las pones de sobaquillo coge defectos y va cogiendo caramocheos. Claro, cada cosa tiene su coña y el pase, por ejemplo, tú haces un quite y haces una media verónica y a lo mejor esa media verónica está mal hecha ¿por qué?, porque le está haciendo recortar el recorrido y estás haciendo que coja el toro defectos. Todas esas cosas son importantísimas ¡coño! que hay que aprender y es fundamental.

- Sí, sí...

- Entonces qué pasa, que si lo haces mal te lo cargas. Ahora a qué se espera, ¡a eso!, pues estamos haciéndolo mal.

- Muy mal.

- A los toros hay que picarlos bien porque si no te los cargas y hay que ponerles las banderillas bien porque si no también te los cargas, cogen defectos, cogen todo...

- Una persona que dice que se ha aburrido en los toros es que no ha podido apreciar muchas cosas.

- ¿Cuándo a un partido de fútbol y cuándo a los toros?.

- Yo iría ahora... a ver al atlético.

- A mí me gusta, pero a mí no me gusta ir todos los días al fútbol. A mí me gustaría ir al fútbol a ver un buen partido, a ver a la selección, a ver a mi equipo contra otro equipo grande...cuando haya mucha competitividad. Y a los toros me gusta ir cuando la tema me gusta, si no tampoco.

- A mí me gusta siempre / A mí me gusta siempre...

- Bueno, a mí porque me las han regalao, si no...yo voy a ver sólo a los grandes.

- Yo a ver un partido de fútbol iría a todos, o sea, sobre todo primero iría a ver a mi club, pero si tuviese la oportunidad de ir a cualquier otro...yo iría. A una corrida de toros ...yo soy aficionao, no entiendo mucho y lo que primero te llama es la tema, está claro. Es que es eso.

- Pero la tema ¿por qué?....porque tienes expectativas de que eso salga bien.

- Naturalmente.

- Pues ahí está...

- Porque has visto corridas y porque...

- ¡ Pero no vas a ver sólo al toro!

- Tú vas ahí....¡hombre!, estamos hablando de la élite...

M- A ver si me ayudáis en otro punto.. El público, habláis del público taurino, público de fútbol... ¿son distintos públicos?.

- Si, sí, pero completamente distintos.

M- Muy rápido, entre todos. ¿Cómo es el perfil de un público taurino, cómo es el perfil de un público de fútbol?.

- Mira, en el público taurino hay dos diferencias: entre la gente entendida de verdad y la gente aficionada simplemente, que va allí pues a disfrutar y a ver cosas que le gustan...
- Y a aprender también.
- Y a aprender, porque no es un gran entendido. No entiende la colocación o cómo se tiene que llegar (o lidiar) al toro.
- Y el público de fútbol, en general, es un público entregado a un club y le da igual si entiende de fútbol o cómo se llama u pase o tal. Lo que busca es que gane su club.

-...y no es igual que cuando está la plaza llena. Es un acto legario y cuando tú estás solo puedes tener a tu Curro del alma ahí tirando bien y no me emociono igual que cuando la plaza está llena y el olé lo comparto con todo el mundo, la ovación la comparto con todo el mundo o mi equipo gane y todo el mundo me lo está...

- El público se emociona y esa emoción de los demás te la dan a ti, porque yo en la corrida famosa de Joselito del 2 de mayo a mí se me ponían los pelos de punta, no sólo por lo que había visto en el ruedo....

- Cuando estás tú sólo es diferente...hay algo que influye en todos los espectáculos...

M- El estar rodeado de gente.

- Unos porque están de acuerdo contigo y otros para demostrar que los que están en contra, tú has salido ganando y el otro...

-....ver esa plaza en pie....se te ponía el bello de punta pero más que porque Joselito hubiera cortado 6 orejas...por el ambiente que había, por la gente gritando...

- Eso lo tienes cuando salta el Madrid. Yo he visto...yo de los partidos más así que he visto un Madrid-Milán hace...cuando nos eliminó el Milán y ....en el partido de aquí...yo no he visto un campo más blanco, yo no he visto tantos papeles, tantas banderas, tantas bufandas....

- Y eso te emociona.

-...que cuando saltó el Madrid era impresionante ver el estadio. Yo no lo he vuelto a ver igual.

- Pues yo creo que ves todo en general. Ves el toro, ves el torero y ves la gente.

- Yo es que no creo que la gente vaya a ver al toro. Para ver al toro te vas al campo; eso te cuesta 200 pesetas.

- Eso es lo que te estoy diciendo yo.

- Hombre, vas a ver al toro lidiándose allí, no el toro paseando por la plaza.

- No, pero en general van a ver al toro.

(hablan a la vez)

M- Me vuelve loco el...

- Te pongo un ejemplo, te pongo un ejemplo....desde antes de San Isidro se sabía quienes iban a torear en la beneficencia y los toros se han sabido hace 4 o 5 días.

- Claro.
- Pues había ya mil peticiones...los toros son de Juan Pedro Mec, de las Ramblas...
- Tienen 6, ¿no?.
- Sí; 2 de Juan Pedro, 2 de las Ramblas y 2 de Victoriano del Río. Pero es lo mismo, había peticiones ya desde antes de San Isidro porque la gente va a ver a Joselito mano a mano contra Ponce...
- Claro.
- ...en un mano a mano si que ya hay un poco más de competición, ¿no? , porque hay gente que más los Poncistas o los Joselistas...o como se diga; pero la clave que te digo es que no van a ver los toros, van a ver, el público en general, a ver a los toreros; en cambio los aficionados son los que dicen ¡joder qué pasa!, ha terminado San Isidro, mucha beneficencia y ni si quiera saben los toros que van a lidiar todavía.
- Yo pienso que vas a ver un conjunto de...
- No, pero estamos hablando del público en general yo creo que, no se si estaremos todos de acuerdo, el público en general va a ver a los toreros y si el torero es más conocido pues mejor.
- Si no díselo al Curro, que cuando no sale todo el mundo: ¡Eh....Curro! sal a recibirlo...
- Ya no sale ya...yo creo que ha adelgazado....
- El otro día hizo una faena en Aranjuez de 8 minutos.
- Sí, sí. Tiene su mérito.
- Además con natural y todo.
- Es más fuerte que...

**M-** Oye pues...me habéis ayudado muchísimo...no os robo más tiempo. Yo os agradezco muchísimo que hayáis estado aquí y que me hayáis contado todas estas cosas porque me habéis dado pistas...un poco lo que ya he ido eneblando y me va a valer de mucho, de muchísimo. Veréis, yo quiero daros las gracias; había pensado en un regalo, lo que pasa es que esto de los regalos pues ya sabéis, es difícilísimo acertar; cuando regalas una pluma pues resulta que uno escribe con...

- Un abono.

**M-** ...hubiera sido lo propio ...un abono.

- Para el otoño.

**M-** Entonces lo que he pensado, mucho más fácil es que os regaléis lo que queráis; dinero en metálico, que me parece que es mejor y que cada uno se regale lo que más le apetezca. Para que sirva de agradecimiento por haberme dedicado este tiempo aquí, ¿de acuerdo?.

**EXTRACTOS DEL GRUPO Nº 3**  
**MUJERES JÓVENES / CLASE MEDIA-ALTA**  
**MADRID**

-Yo creo que a la afición de cualquier cosa, se empieza, se llega por, por que te lo inculcan en algún ámbito cercano, por ejemplo, no se, tu padres, el grupo con el que te relacionas, tus hermanos,

M-En tu caso concreto. ¿Qué aficiones tienes? A ver.

-¿En mi caso? A mi los toros me gustan mucho pero no entiendo, pero el fútbol me gusta y yo creo que ha sido por, por mi entorno, por los amigos, mi hermano y eso, más que nada.

-No, yo también, a mi me ha surgido la afición, mi afición tiene un mayor peso sobre los toros y ha surgido, pues en el entorno familiar, por que es algo que he mamao pues desde pequeña, desde que tu padre te lleva a los toros y ves que a tu padre le gustan y entonces sigues con esa tradición, mientras que el fútbol lo veo pero tampoco es que me apasione.

-Yo por ejemplo, el fútbol lo odio porque es agresivo, porque además me parece que la afición es agresiva, por que tú cuando eres un aficionado de toros, vas a ver a una figura y te da igual la que sea y no tienes rivalidad con los que están a tu alrededor. Respetas, te gusta, te vas contento. No te gusta, pues te esperas a la siguiente corrida. En cambio el fútbol ya es un ambiente agresivo y yo, porque a mi hermana y a mi desde pequeñas nos han llevado a los toros y nos han encantado siempre. También reconozco que hay corridas que hacen afición, que si vas por primera vez, y tú nunca has ido a los toros, ves una corrida mala, te aburres y no vuelves; en cambio, hay corridas que hacen afición, pero claro, para ver una buena tienes que tragarte muchas malas.

-Yo por ejemplo, no. Los toros le gustaban sólo a mi padre y ha ido una vez en la vida, a las Ventas, y yo, osea, he cogido la afición de los toros por verlos en la televisión y además a mi madre no le gustaba, a mi hermana no le gustaba, pero en cambio, yo, ha sido verlo en la televisión y cada vez me ha ido gustando y ya he ido allí y todo eso, pero, y ya, pues mi hermana también ha cogido afición por eso y ya, pues no nos perdemos ninguna corrida ni nada, pero ha sido yo creo que lo contrario a todas, yo ha sido por la televisión y por lo que he visto yo.

M-Tu caso por la televisión.

-Si, si.

-Pues yo creo que eso tiene mucho mérito por que a mi, yo por ejemplo, mi mayor afición son los toros y porque igual que mi hermana, porque desde pequeña he ido con mis padres y como yo a mi padre, siempre ha sido la persona que me lo ha enseñado todo, sobre todo en los toros me lo ha enseñado todo y luego ya he ido ampliando mis conocimientos con libros y eso. Pero es muy diferente ver una corrida en la plaza que verla en la televisión, y ...y muchas veces los toreros y los aficionados se quejan de eso, maximizan las corridas y las ponen todas en televisión, igual que el fútbol, a mi el fútbol, para verlo no me gusta, para practicarlo si.

-Se hacen, en los toros se hacen muchos amigos, yo por lo menos he conocido a mucha gente y gracias a los toros, he conocido a personas de diferentes ciudades, por que empiezas yendo a una corrida pero luego te entran unas ganas de moverte por todo el mundo, osea, yo soy de Palencia y empecé yendo a los toros a Palencia, luego me fui a Valladolid, me he ido a las Ventas, me he ido a la Maestranza de Sevilla, a Bilbao,... A mi eso me encanta. Santander. Yo he estado así por toda España y espero seguir así mucho tiempo, si me lo permite... pues mis posibilidades, y si puedo, y así todo. Y yo creo que para un buen aficionado siempre tiene en la mente poder irse a América, que, siempre los toros han sido de España, pero la cosa es conocer, conocer nuevas plazas, nueva gente, lo gracioso es que tú vas a una plaza y te vas a, te vas por ejemplo a las Ventas y luego te vas a Bilbao y te encuentras siempre a las 10 a las 15 personas que van, que no se pierden una corrida, que están siempre los mismos, y esos son los verdaderos aficionados. Por que hay que diferenciar entre las corridas que hay en las ferias de una ciudad y las corridas que están fuera del abono, por así decirlo, por ejemplo, las Ventas, en San Isidro toda la plaza está llena, hasta la bandera, pero cuando ya son otras corridas en setiembre, en la feria de setiembre y eso, ya sólo ves a los jubilados, a los aficionados y a los japoneses. Por que es así, por que muchos sólo van para aparentar, sólo para ...

-Si, es apariencia, por el ambiente en que se mueve, digámoslo así.

-Cuando no hay corridas buenas, al cine, teatro me gusta también...

-Yo toros, cine bastante, teatro ultimamente menos, antes mucho, y baloncesto siempre y fútbol, osea, he ido muy pocas veces, pero vamos, también.

-A mi cine y teatro también, luego deportes en general, bien sean regionales o de, yo que se, de piraguas, de fútbol, no se, me gustan todos.

- Yo supongo que parecido.

-Toros, opera y flamenco.

-Y flamenco mucho, y eso que no somos del sur y es a lo que mi padre por desgracia no me lo ha podido enseñar y yo me lo he tenido que trabajar con mis libros y con mis discos, pero es algo que me encanta.

M-A ver si me ayudáis por que ahí hay varios espectáculos, ¿no? Cine, teatro, toros, fútbol. ¿Todos son iguales? ¿No son iguales?

¿Porqué no son iguales? Si son iguales ¿porqué son iguales?

-Yo creo que hay unos en los que vas más a aprender, a tener más cultura general, por que por ejemplo, de un partido de baloncesto, de fútbol, puedes divertirte, puedes pasártelo bien, sentir emoción, pero aprender sobre ese deporte, pero nada más. En cambio cuando vas al teatro, yo creo que es una riqueza diferente, no se, por que guardas muchísimo más respeto que en cualquier otro espectáculo, por que en el teatro tienes que estar callado, hombre te ríes y así, aprendes más cosas y yo creo que es para mi más admirable, por ejemplo, lo que pueda hacer un actor que un futbolista, no se.

-Yo creo que otra diferencia es simplemente el lugar donde estás, de estar al aire libre con un buen... bueno, que también hay corridas lloviendo a cántaros, pero de estar metido en un sitio cerrado a estar al aire libre, cambia. Luego también cambia, tú cuando vas al teatro sabes lo que vas a ver, en cambio, una corrida, cómo es la frase esa, una corrida de expectación suele ser corrida de decepción, entonces tú vas a los toros y a lo mejor, el día que dices voy a ir por que no tengo nada qué hacer, pero el cartel es malo, en teoría, es el día que mejor te lo has pasado y que más satisfecho sales. En cambio, en el teatro o en la ópera ya sabes lo que vas a ver por que además otro amigo ya ha estado y te lo ha contado. En cambio, lo que te puedan contar de un torero cambia totalmente lo que pueda hacer un día de lo que pueda hacer otro, por que no depende la función solamente de él, depende de que le ayude el ganado.

-Yo creo que otra diferencia también es que todos los demás espectáculos, te puede gustar o no te puede gustar, pero yo creo que los toros crean muchas disputas, que si estás a favor de matar a los toros, que si no, que si eres no se qué, que si las manifestaciones a favor de los toros para que no le maten, entonces yo creo que, en ese espectáculo yo creo que es el que más disputa hay. Por que luego en el cine, pues te gusta o no te gusta, vas a verlo o no vas a verlo, pero los toros pues hay mucha...

- Quizá nosotras apreciamos más el espectáculo de los toros, por que lo conocemos más, por que si aquí viene un señor que le gusta mucho la ópera, a mi me gusta ir y me gusta como cantan, pero no lo entiendo. A lo mejor viene aquí un señor que entiende mucho de opera y dice, es que hay una diferencia abismal de oír cantar a un señor y a otro, ...

-Claro.

-..., cada uno, aprecia...

-O interpretar una obra u otra.

-..., claro, cada uno aprecia de lo que entiende, por que a lo mejor, a la gente que entiende mucho de toros, le da igual ver a Jesulín que a Ponce, le da igual, por que a lo que va es a comerse el bocadillo, beberse el vino de la bota y nada más.

-Pero no es que le guste lo que entiende, es que como le gusta una cosa, intenta entender de eso por que le ha cogido afición, osea, que realmente entiendes de una cosa por que te gusta, no te gusta por que entiendes de ella, creo yo.

-Ninguno hemos nacido sabiendo, todo el mundo nos hemos inclinado...

-Te has interesado y entonces ya...

-De todas formas, con lo de la afición con la televisión, en la televisión se aprende mucho, ¿he? Por que las cosas que ves en la televisión no las ves en la plaza, y ante una corrida mala te diviertes más en la televisión por que sacan a uno que esta haciendo no se qué, otro no se cuál, te diviertes más que en la plaza. Y en la televisión se aprende mucho y Canal Plus es una maravilla, las cosas que se ven y lo que hacen, eso es una maravilla.

-Eso que media hora antes te ponen, a lo mejor, pues, como se llama el tal, que es no se qué, la mejor corrida de tal, ¿sabes? te lo explican todo.

-Yo creo que el fútbol es un campo también en el que hay muchas discusiones, bien sea por, eh, el número de extranjeros que admiten, que cada vez hay más, que ahora en una plantilla puede haber un número tal, siendo tantos europeos, tantos que no sean europeos, que si el fútbol hay que seguir con las tradiciones, como hace el Atlhetti de Bilbao, que si...y un montón de cosas, que si tal entrenador que se vende por que está con dos a la par, que si maletines de esos que se dice en los vestuarios, crea muchísimas polémicas, que si ha pitao penalty y no era, que si se ha tirao, ahí hay muchísimas polémicas y es por eso, en cierto modo, por lo que hay los bullicios que hay, tanto en la grada norte y sur, que es lo más común, por que se ponen todos a gritar, a gritar como, como burros y por eso hay luego ese tipo de polémicas, o el arbitraje, o no se....

-Ya, pero yo más polémicas y a lo mejor tú dices, "¿Te gusta el fútbol? No, a mi no, yo paso" O yo digo lo que sea "Ah, yo si". Pero a lo mejor, entras "¿Te gustan los toros? No, por que me parece una salvajada, ¿sabes? eso que maten a los toros, es que a ti no te gustaria que te hicieran lo mismo, entonces ya entras como en una cosa..., ¿sabes?, como una disputa.

- ¡Ay!, lo ha hecho bien, no se qué, que lo consigue, ...y cuando está, aunque no meta gol, que, yo que se, que se chupa tres y llega al lado de la portería y estás así, luego no mete gol y haces como, uff.. pero no se.

M-¿Quién es tu equipo?

-Atlético de Bilbao. Entonces, vale, en el Atlético hay bastantes bullas, que suelen ser, por lo general, los que vienen de fuera o cuando cambian, o cuando juega otro aquí, si hay gente, es verdad, en el fondo que puede causar destrozos y hacen barbaridades, pero esa gente, lo malo es que son una minoría, una minoría que hace más daño que el resto de la mayoría, pero tú vas al fútbol y te sientas en los dos lados, o cerca, yo qué se, no se, vamos, no en los fondos, si no en los otros lados y si, no pasa nada, no hay ningún tipo de conflicto, ni, siempre que hay bulla, son del norte y sur, por ejemplo, en Madrid los Ultra, ahí yo no iría con los Ultra Sur a ver un partido, Atlético contra Real Madrid, vamos, ni de coña, por si acaso, ¿no?, pero que la agresividad esa que tú dices si la hay, no lo voy a negar, pero es una minoría la mayor parte de las veces y son los típicos jóvenes que van a hacer el loco y a hacer el bobo, como los hay que queman cabinas y vuelcan coches, yo qué se. Lo que pasa que esa gente no va a los toros,...

-Pero simplemente, el que al llegar a un campo de fútbol y que los de un equipo se sienten a un lado y los del otro al otro, ya es tás separando, ...



-Claro, por que es que, cuando tú vas a una plaza, no hay gente que está a, por así decirlo. En ese sentido si, pero es que ahí está la gracia, que tú cuando vas a la plaza ves a un toro y un torero, y tú estás por el toro y por el torero, pero vamos, tú vas a ver al torero, ¿sabes? que salga el toro fulano o el mengano, que sea un toro bueno, pero claro, no está la familia del toro diciendo "hey, no le mates...¿no? en ese sentido si, en cambio cuando se enfrentan en un partido de fútbol...

-Claro.

-...lo que hay es gente que quiere que gane su equipo, lo malo es cuando hay gente que quiere a toda costa que gane su equipo ¿no?, que ya se ponen más brutos y más... y eso si lo hay, eso no se puede negar, pero por lo general es minoría.

-Yo estoy de acuerdo.

-No es una minoría, son todos, osea, tú estás a favor de tu equipo y vas contra el otro, la rivalidad siempre va a existir...

-Si, pero, yo pierdo mi equipo y me llevo una desilusión, pero no me pongo a insultar al otro, pero...

-Tú reconoce, cuando estás en un partido de fútbol, en un campo, ¿no has insultado aunque sea una vez a otro equipo?

-No. Hombre, lo que si haces...

-Yo también he llamado sinvergüenza a un torero, ¿eh?

-No, no un segundo.No, no insulto...

M-Osea, que en la plaza también se insulta.

-...no insulto a ningún otro chaval que sea del otro equipo y esté al lado mio. Lo que si puedo insultar es a un jugador del otro equipo que se haya tirado en el área y que hayan cantado penalty que no fuese. Eso si, "pero tú que morro tienes,...eso sí, pero a un tío que esté sentado al lado mio que sea del otro equipo, yo, ¿para qué le voy a insultar?

-También hay que reconocer....

-... a un arbitro o a un jugador, quizá.

-Mariví Romero, por ejemplo, es una comentarista taurina de las mejores que hay en España y ya tiene sus años, no es una chica joven.

M-Hablo del público, no de una persona, ni dos, sino del público, si es verdad que las mujeres se interesen por ...

-Igual es que antes se interesaban pero se lo callaban.

-Si, no, era eso también, que yo creo que lo había, lo que pasa que no se atrevían a lo mejor a manifestarlo y era eso, y ahora como todo se está igualando un poco, pues como que intentan más sacar sus sentimientos, sus aficiones, por que pueden, por que antes una mujer dependía de un hombre para ir a los toros, osea, por que tenía que pagar la entrada el marido, por que no todas las mujeres disponian de un sueldo, muy pocas, mientras que ahora con la igualdad de la mujer en el aspecto de, laboral y todo esto puedes permitirte el lujo de pagarte tu propia entrada, ir a los toros por que te gusta, mientras que antes no, muchas veces pues eso, bueno, luego están las mujeres que hemos hablado, pero yo creo que es eso.

-Igual que en el fútbol, que siempre era como los domingos el marido al fútbol y la mujer en casa ¿sabes? Y a lo mejor ahora yo creo que como el fútbol está teniendo tanto auge en estos últimos años,

pues igual, que ahora lo de la mujer, es independiente económicamente y todo, entonces ya se puede pagar su entrada, se puede ir, se puede.

-Pues yo creo que en fútbol hay menos mujeres, osea, hay mujeres más jóvenes, por que en los toros puedes ver señoras de todas las edades, pero en el fútbol, hombre, si hay señoras, pero no muchas, no hay señoras, por ejemplo, madres, de la edad de nuestras madres y tal no hay muchas, chicas jóvenes si, pero abuelitas y madres así, no.

-En cambio, en los toros si. Eso es de admirar, que ves al señor que va con el bastón, que casi ni puede andar y que sigue yendo a los toros, que sube hasta su localidad como sea pero ahí que se va.

M-¿Qué ve la juventud en esto de los toros?

-Pues un arte.

M-Por que antes era más gente mayor y ahora ya son más jóvenes, y entonces...Un arte, pero cuando decís un arte...

-Es tan difícil de explicar.

-Es que hay que ir.

M-¿Hay que ir a ver lo que hay en la plaza?

-Si.

M-¿Hay que ir a verlo?

-Más o menos ya hemos dicho antes que para nosotros es una emoción que se nos pueden poner los pelos de punta. Yo he tenido amigas que no les gustaban los toros, que no entendían de toros, que no sabían ni que hay tres tercios, han ido conmigo a los toros, pero claro, para que te gusten tienes que ir, la primera vez que vas con alguien que te explique algo, por que sino ves salir gente y no sabes lo que va antes, lo que va después, que yo ahora, claro, nosotros ya lo tenemos asumido, pero cuando vas por primera vez no sabes quién es nadie, no sabes ni que el torero, el matador es el único que va vestido de oro, pues cuando no se sabe ni eso pues estás, claro, perdido. Entonces yo, las amigas que han ido conmigo, primas mías, que por que hermanas de, osea, sus padres, bueno, eso también mi padre, que también podían tener mis tíos afición, no la tienen, han ido mis primas conmigo, yo se lo he explicado y mis primas les encanta ahora, pero claro, tienes que empezar y tienes que ir con alguien que te enseñe algo, lo mínimo, o la televisión, pero claro, en la tele tampoco te explican desde el principio, entonces, no se.

M-Yo entiendo que todos los que estamos aquí...

-Y yo creo que no va más gente, sobre todo aquí en Madrid por lo...

- ....lo de los Rolling Stones por ejemplo, se van a comprar entradas por 120.000 pts

- Y ahora el fútbol que decían que estaban contratando los reventas a chicos jovenes para que durmieran desde el domingo para que cogieran los sitios y los reventas cogían las entradas.

- La verdad es que el mundo del toro mueve mucho dinero.

- Y la gente que está empezando es que se juega la vida, osea, bueno en Madrid mucho más o en cualquier otro sitio, pero es que en cualquier sitio, en Chinchón, en cualquier sitio se juegan la vida y luego a mí lo que me parece fatal que los novilleros, en Madrid, por ejemplo, se les exigen como si fueran toreros, es que no son toreros, son novilleros y una cosa es que, hombre que no lo tienen que

hacer mal ni nada de eso, osea que tú le tienes que exigir pero para lo que es por que todavía no es torero, entonces tu no le puedes permitir, no le puedes obligar a hacer cosas que a lo mejor está haciendo Ponce, por que está empezando. A mi eso me parece fatal, por ejemplo de Madrid y de todo, que para que un novillero triunfe se tiene que ganar al público, a todo el mundo, tiene muchísimas trabas, en cambio a lo mejor uno de primera triunfa en cualquier sitio por que es de primera, ¿sabes?

M- ¿Tú ibas a decir algo?

-Si, una cosa.El ha preguntado que es lo que se busca en el fútbol. Que por lo general cuando vas al fútbol, vas a ver un buen partido, ¿no? Bueno, hay gente que va a que gane su equipo, pero por lo general vas a ver un buen partido y de paso a que gane su equipo.Es para contestar lo que tú preguntabas antes.

-Luego preguntaste qué gente va a cada sitio.Pues no se, por ejemplo distinguir que son pequeños detalles que a lo mejor pues te interesan. Por ejemplo, a una plaza de toros , la gente por lo general va más arreglada que a una plaza de toros (duda) que a un partido.

-Si.

-Y más. Las mujeres pues van a lo mejor más trajeadas, van pues pintadas. Y los hombres, pues a lo mejor van incluso con corbata y con traje, mientras que al campo de fútbol, a un estadio pues tú vas con unos playeros y en plan más de...

-Siempre hay gente trajeada pero claro...

-Y además lo bonito de esto es que lo hacen por gusto, por que no se trajean, no se ponen sus mejores galas por así decirlo por obligación, como puede ser cuando vas a la opera , por que a la opera no vas a ir con playeras y unas bermudas, sino que la gente va así por que le gusta, por que disfruta.

-Pero a lo mejor también es por tradición, por que si se ha ido siempre muy arreglado, pues ahora no vas a decir pues yo ahora no voy a ir sin arreglar.

M-Entonces se entiende que en los toros hay un componente estético importante, ¿no? por que vais,....

-Si.

-Es que es todo, es bello. Es el entorno, todo.

-Te encuentras en un monumento.

M-A lo mejor en fútbol eso no es tan importante.

-Claro.

-Pero es más fácil entender de fútbol.

-Es más fácil entender, pero por lo que ves, pero tú ya sabes, por ejemplo, a mi me ha pasado con el baloncesto, que parece que todo el mundo entiende, pero tú luego ves y tú estás viendo, tal está haciendo tal, esto está mal, este está no se que y le sacas a lo mejor muchísimas cosas que a lo mejor otra persona que, que lo ve y que sabe cómo van las reglas, una cosa yo creo que es conocer las reglas y otra cosa es entenderlo.

-¿Pero cuántos libros sobre toros se han escrito? Vamos, no te los puedes leer ni en una vida, en cambio de deporte...

-De fútbol si. Tienes toda la historia del fútbol, desde toda la historia de todos los equipos, ..

-Aquí cuenta con la historia de los toros, la historia de los toreros, los términos taurinos,...

-Sí, pero por ejemplo...

-...toda la literatura de...

-...comprendo que sea mucho más de...

-...de, Federico García Lorca ha escrito libros y libros y así un montón, Ortega y Gasset.

-Pero es que el fútbol tienen reglar pero a lo mejor los toros va a ser distinto cada vez, aunque siempre se llega, o sea, por una tradición, pero va a ser distinto y cada vez que lo hagas...

-También tenemos nuestro reglamento taurino, que vosotros decis que teneis reglas...

-No son sólo las reglas, es por ejemplo, y la gran mayoría que hay en el fútbol, ¿qué? si en vez de hacer esto, hubiese hecho esto, ya empiezas a calibrar, a pensar, que si no se qué, que si... en cambio, hombre, en toreo también hay diferencias pero vamos, más o menos, pues le torea, le pica, le...

-No, no más o menos,...

-Bueno, vale.

-Es un arte.

-Pero vamos, que el fútbol también tiene muchas cosas, tendrá muchas menos...

-Y sí, y los toreros cuando acaban una faena, un torero nunca dice que ha dicho la faena de su vida, por que siempre, ha podido tener un toro buenísimo, pero cuando se vuelva al hotel piensa "le podía haber hecho esto, podía haber hecho aquello..."

-Eso lo piensan todos, eso lo piensas hasta tú después de haber hecho un examen. Un futbolista que pasó en vez de tirar directamente, eso es, es cualquiera. Hombre, puedes estar contento con el resultado, por ejemplo, que ganen un partido o que saca, yo que se, dos orejas, con el resultado si puede estar contento, pero todo el mundo cree que se puede mejorar.

-Pero mira, los futbolistas tienen su liga, y tienen su contrato, y tienen que jugar tantos partidos, con tanto dinero que tienen en el contrato. El torero no ¿eh? Un torero depende de lo que hagas le van a contratar.

-Hombre, en el fútbol también. Si no eres bueno no te cogen, si eres malo no te renuevan.

-Pero yo te digo que muchos toreros, la mayoría, aunque no cobrasen, seguirían toreando, hombre, no para todo el mundo, en cambio, no creo que muchos futbolistas diesen....pegando patadas al balón.

-¿Qué no?

-Por ejemplo, yo veo un torero cuando sale al ruedo, sale a jugarse la vida y eso es por algo, es por que le gusta, es por que quiere entregarse...

-Sí, sí.

-...mientras que un futbolista está por ejemplo en el equipo, Ronaldo, qué hace en el Barca, ¿tú crees que se siente muy identificado con el Barcelona?

-A mí eso es una de las cosas,...

-No, simplemente va a dar a un balón por que sabe que va a cobrar tanto equis miles de millones, entonces claro, pero es que yo no creo que sienta, que sienta ahí como una cosa tremenda delante, pegando patadas a un balón con un equipo que ni le va ni le viene.

M-Imaginaros que tenéis que contarme lo que pasa en una corrida de toros, que es lo que pasa, muy resumidamente, una persona que nunca ha visto una corrida, que es lo que le vais a decir que va a ver en una corrida de toros .

-No se, primero decir, pues, que se va a producir una entrega de un torero con un toro, ¿no? una entrega, entonces el torero va a acercarse a él y a intentar pues eso, compenetrarse con él, y luego dividir las partes más que es más o menos una corrida, que serían como tres...

-Yo por ejemplo fui con un chico que era alemán, uy, austriaco, perdón, y entonces fui allí y claro, de repente vió aparecer a los toreros, se empezó a partir de risa, diciendo pero mira como van, no se qué, entonces claro, le tuvimos que explicar mi hermana y yo, más o menos por que no entendemos mucho, pero más o menos le teníamos que explicar pues eso, pues es que van, ese es el traje de luces, ahora primero pasan los matadores en el paseíllo pasan no se qué, luego no se cuantos, ¿sabes? que le vas explicando y luego ya al final acabo callándose como diciendo, ¿sabes? es una tradición y es algo que se hace así, que no aparecen con el traje de luces por que queden, osea, que se ria la gente, si no al revés, que es una tradición, más o menos le vas explicando pues las fases y todo eso pero...

-Música, que es todo, ...pasodobles,....cuando entras a la plaza y hay música, los guisquis...

-Cosa que en Madrid no hay, por que música apenas ponen.

M- ¿Guisquis?

-En Madrid si que hay música-

-Pero muy poquita.

-Pero la ponen entre toro y toro.

M- ¿Qué es eso de los guisquis, que también me lo han dicho esta mañana?

-¿Cuál?

-Pues que es típico tomarte un guisqui. Hace años era típico tomarte el sol y sombra, el brandy y ahora es más el guisqui.

M-¿El guisqui?

-Si, los señores con el purazo, es todo muy bonito.

-Pues es raro, por que lo de la gente ahí mayor con guisqui en vez de, a lo mejor con el brandy que es con lo que más...

-Pues ahora casi todo el mundo va con el guisqui, jóvenes, mayores y de todo.

-Y con los puros.

M- ¿Y en el fútbol?

-Pues en el fútbol, lo primero, el ambiente, no se, yo es que me lo paso bien desde que cojo el metro para ir allá, ya te lo estás pasando bien, luego llegas allí, la cola, no se qué, empiezas, entras, te sitúas, "hombre, ¿qué tal? no se qué... por que cuando vas a menudo pues conoces y vas con todos los amigos al mismo sitio y te encuentras con, pues con la gente de tu edad, que por lo que cuesta, vamos siempre a la misma zona, ¿no? a no ser que te dejen un abono o algo, entonces llegas allí y primero, vas a ver algo que te la estás jugando, sobre si eres más a favor de un equipo, entonces dices "a ver que pasa, a ver que pasa... por que eso, depende de lo que pase ahí, va a cambiar un montón de cosas, que entres en la UEFA, que en la promoción, que... entonces dices, bueno, a ver que pasa, luego, al estar dentro de la plaza y no verlo por la tele, es como que lo estás viviendo, no tienes las imágenes repetidas como en Canal Plus que es una maravilla, ¿no? y entonces claro, siempre está la polémica de, sería falta, no sería falta, no lo ves la imagen repetida y dices, uy, mira, pues ha tirado, ¿no? Entonces estás

viviéndolo, estás... y luego, por ejemplo, igual, te dicen algo y te has perdido algo y ... no se, estás mucho más atento, por que estás en el fútbol y de repente, yo que se, estás en tu casa, te vas al baño, ¡gol! vuelves y a los tres minutos te ponen la repetición, en cambio estás en un partido, estás así por que a nada que, que dejes de mirar, de repente pasa algo y hay una pantalla así al fondo, pero no la ves, por que no ¿no? Pero vas allí, lo vives, lo, el ambiente y todo y a no ser que haya problemas de estos que suele haber, o bien sea con los ultrasur, o también reconozco que hay muchos por el norte y tal... pero no se, lo que pasa es que ahora si se está perdiendo un poco de, del sentimiento ese de es mi equipo por lo que comentabas tú, que estoy totalmente de acuerdo, que, yo respeto entre otras cosas, muchísimo a mi equipo por que no está lleno de guiris, por que a mi un equipo con todo extranjeros, el Real Madrid, y hay 2 ó 3 madrileños, yo qué se, pues a mi eso no, ¿sabes? de verdad que mueve dinero y que tiene que ser así por que, por que todo evoluciona y si no, y el fútbol español está de los más, el más alto del mundo, vamos, el más alto, por eso, por que compran y manejan mucho dinero. Yo preferiría que jugasen madrileños contra sevillanos y contra... pero eso no lo puedes cambiar, no se.

M-¿Qué le pedís a un espectáculo? En general, no tiene por que ser toros o fútbol, o puede ser toros y fútbol...

-Pues que quien participe, que de todo lo que pueda.

-Si.

M-¿Perdón?

-Disfrutar, aunque también se pasa miedo ¿no? Y muchas más cosas, pero también puedes disfrutar a lo mejor con miedo.

M-Tú le pedirías a lo mejor miedo, disfrutar...

-No, si, disfrutar, no se, tener emociones...

M-Emociones.

-Desahogarte.

-Que te deje buen sabor de boca.

-Si. Que te haga volver otra vez.

M-Que te haga volver, buen sabor de boca...

-Que no te arrepientas de haber pagado esa entrada.

-Si, si.

M-Que no te arrepientas de haberla pagado.

-Como alguna vez en el cine, que vas y sales y dices, jo, y para esto he pagado yo, por que dices, jo, la película no me ha gustado nada, encima el cine está carísimo y dices, pues la próxima película me lo pienso bien y pido más información ¿no?

-Buen sabor de boca.

M-Esos serían los únicos...diferencias o pareceres...

-Es que ya lo hemos dicho antes, la forma de ir vestidos,...

-Hay música, en los toros hay música...

-En el fútbol cantamos.

-Luego, luego, los toros da de comer a muchísima gente. En el fútbol no tanto, osea ...  
-Das de comer a poca gente pero más comida.

-Los que ganan son los jugadores y el poco personal que está en el campo. En cambio, en el mundo de los toros ganan los ganaderos, los mayores, los toreros, los reventas, el que vende las...

-Las propagandas, los que se ocupan del mantenimiento, todo, todo.

M-Pero tú dices que en el fútbol cantais y en los toros no se canta.

-En el fútbol, primero empiezas con el himno y luego.

-En los toros se dice ole.

M-¿Pero que cosas habéis oído en la plaza o habéis oído en el campo? Cosas que se os ocurran así, con...

-Ah, yo una vez oí una cosa muy graciosa, de una señora que le dijo "Joselito, tengo ga..., tengo hambre, pero hambre de verte" y cosas de esas, bobadas, que hay comentarios...

-A los picadores, "anda, desgraciado, tú lo que tienes que hacer es tomar Biomanán...

-Y a otros, y cuando están, cuando están muy flacos les dicen "anda, a comer alubias... Pero hay mucha diferencia entre decirlo con cariño, como lo dicen muchas personas, y luego los que están para pitar, para ofender, que maleducados los hay en todos lados y siempre está el típico voceras que se quiere hacer el entendido y todo el mundo, y cuando es un comentario malo, la plaza se oye que, que no lo acepta, pero cuando un comentario es bueno, la gente, es un murmullo. Hay mucha diferencia, hay que vivirlo. "Jesulín, canta", cuando lo hace mal, también.

M-¿"Jesulín canta"?

-Claro, por que como lo está haciendo tan mal es mejor que se ponga a cantar.

-Pero también cuando hay murmullo y el torero está dando todo lo que puede y el toro, osea, puede haber faena, siempre hay uno que dice "¡Silencio! Que esto es arte" o cualquier comentario...

-Y luego hay un momento que es cuando más se guarda silencio, que es cuando va a entrar a matar, que es como, ya digamos, si ha sido muy buena y encima mata bien, es cuando ya todo el mundo, existe un respeto aunque siempre está el, hay alguno de turno que suelta alguna parida, pero por lo general siempre hay mucho silencio. Y luego, si ha habido una buena corrida, pues lo típico, que dan la vuelta al ruedo y se lanzan ramos de flores, lo agradece o se le baja con una porra, con una bota que beba un poquillo de vino...

## **EXTRACTOS DEL GRUPO Nº 4**

### **MUJERES MAYORES / CLASE MEDIA**

#### **MADRID**

-Sí, es diferente, pero no se, yo ya he ido a las Ventas y luego, ya lo he visto desde otra perspectiva, pero aún así me sigue gustando, yo... mi afición primero fue por la televisión y luego ya, ya he ido allí y eso. Igual que por ejemplo, otra cosa que si que me han inculcado desde pequeña, aunque no tenga nada que ver, que es el baloncesto, que ha sido por que nos llevaba mi padre a mis hermanas y a mi desde pequeñita, entonces ya lo hemos ido viendo y ya, mi padre ya ha dejado de ir y ya somos las que estamos allí yendo siempre, pero eso si que era desde pequeñitas, pero los toros,...

- Es muy difícil que la afición de los toros te entre por la televisión, por que es como un poco inerte, osea, no se siente lo mismo, en una plaza de toros sientes mucho más, mientras que por la tele, ves, si, pero, a no ser que sea muy, muy buena y llegue a impresionarte demasiado, si no lo que sientes no tiene nada que ver con la realidad, estar allí, en una plaza de toros y sentirte....

-Yo me acuerdo desde pequeña, haber visto desde pequeña eso, porque claro, si un día vas a los toros, te encuentras con algo malo, a lo mejor no repites, pero si es una, algo que llevas durante mucho tiempo, pues ya te gusta ir.

-Y además que la gente, yo por lo menos cuando fui una vez, osea, es que es como una familia, todos, por lo menos los que estaban a mi lado, todos no se conocían, pero todos comentando, dando su opinión, no se qué, al final les pasaban....

-De todas formas, hay mucha gente que va a los toros y no tiene ni idea, lo único que va es a protestar y a buscar camorra. Por que yo por ejemplo, Madrid, Madrid, Madrid, yo, a mi Madrid, las Ventas no me gusta, por que hay una falta de respeto, es horrible. Tú estás en Sevilla y oyes un ole y es que se te ponen los pelos de punta por que es un silencio absoluto. En cambio Madrid, es puro cachondeo y en cuanto, y luego los mismos que, en cuanto sale el toro, los del tendido 7 ya están sacando el pañuelo, pero es que los mismos que están protestando y sacando el pañuelo, luego son los que en el arrastre están aplaudiendo al toro. Entonces, es que, no se, lo de Madrid, sinceramente a mi no me gusta.

-Madrid es para ver una corrida buena, buena como fue la de, la de Julio Aparicio, por ejemplo, entonces la plaza revienta a aplaudir cuando hay que aplaudir y se calla cuando se tiene que callar, pero quitando esas faenas que se ven una vez en la vida, yo creo...

-La gente es mucho más fría, mientras que en Sevilla, se muestra, se dan mucho más al torero y a todo y yo que se y te hacen sentir muchas más cosas.

-Respeto. Por que un torero esta en la plaza, en el ruedo hay que respetarlo, lo haga bien o lo haga mal, luego ya, cuando mate al toro, le puedes vocear y chillar y todo lo que quieras, pero cuando está delante del toro hay que tener un poco de respeto.

-Es que los del tendido 7 es alucinante. Osea, yo una vez que fui a una novillada y es que no había salido todavía el toro y ya le estaban pitando, es que era impresionante, osea, es que estaban chillando por cualquier cosa, si no era por el toro, por el novillero, si no era por el que ponía las banderillas, si no era por...

M-Empezar un poco con orden. Por qué no abris un poco las sillas y estamos más...

-Yo es que creo que estamos hablando de dos plazas muy diferentes, por que la plaza de Sevilla es muy torerista y está a favor de los toreros y la plaza de las Ventas como puede ser la de Bilbao, estas son más toristas, lo que piden son más toros y entonces tienen menos respeto a la figura, al torero.

-Es que también hay que ver que toreros...

-Si, claro.

-...por que hay toreros...

-No se puede pedir peras al olmo, también.

-Yo una vez que vi por la televisión fue, me parece, no se si, creo que fue Jesulín, que el toro estaba super herido y el otro cogió una botella de agua y se la empezó a dar en el hocico, y el toro claro, de la sed que tenía, el toro que sangraba, allí lamiendo pero con una cara, osea, una desesperación, y eso no es de un torero ni nada, por que un torero lo primero que hace es respetar el toro, para mi y entonces, eso no es respeto ni nada, eso es humillarle, entonces para mi también hay que ver los toreros...

-Jesulín es que es un payaso, es valiente, pero eso no es torero, es muy valiente y eso también hay que admirarlo, pero no es torero.



-Lo que le pasa es que es listo, ha visto que lo que vende es eso, lo que llena las plazas, bueno, lo que llena las plazas, por que no entienden.

-Pero es que es de circo total.

-Lo que pasa, lo que le esta pasando ahora es que la temporada pasada ha estado fatal, que ni payasadas ni toreo como tiene que ser y entonces se está quedando con la mitad de las corridas y va de mal en peor.

-A ver si se decide retirar que ya hay algunas que tienen 60 años y que están todavía con el toro y que no se quieren retirar y que quieren vivir por que se retiran cuando ya saben que no pueden dar más de sí, pero Jesulín, yo para mí, osea, con 20 años que pueda tener, 22 o algo así que se retire por que, ya se ha ganado lo suficiente y ahora a la canción o a lo que sea. Para mí eso no es....

-Pero no significa que los del 7 sean los que más entiendan.

-No, para mí los del 7 meten bulla.

-Los del 7 se dejan llevar, por que empieza uno "pa, pa, pa, fuera el toro", no se qué y ya, los diez de al lao y otros más, no se qué y por que luego muchas veces han querido echar toros a los corrales y han salido unos toros estupendos, por que el toro hay muchas veces que cuando le picas cambia y al principio hay un poco abanto, o mal, que la gente se cree que...

-Suelto, entonces ya le pican y entonces ya se fija y ya se asienta el toro.

-Claro. Pero esa gente es, ir a protestar.

-El protestar por protestar.

-Que entendidos no es por que tengas una entrada más cara, estés en la barrera de sombra, vas a ser más entendido que uno que está en la andanada de sol, entendidos los hay en todos los sitios, igual que hay gente en sombra que no tiene ni idea, pero los del tendido 7 tienen la fama de ser los entendidos y la mayor parte son borregos que lo único que hacen es dejarse llevar por 4 ó 5 que son los que preparan el .. y luego además se ve, los toreros no van a torear al 7, los toreros torear siempre en la zona de sombra, también por que hay más respeto, como Jesulín, es el que se va siempre al sol por que son los que les aplauden.

M-A ver si me lo explicáis, por que claro, yo no he ido, desgraciadamente a ninguna corrida y desgraciadamente nunca veo fútbol, entonces, si me podeís contar, hacerme llegar lo que descubris...

-En una buena faena, por que claro, cuando es mala no te diviertes, yo creo que es lo que transmite el animal, como se congenian, como se compenetra...

-La inteligencia del torero con la bravura del toro.

...Si. Como se compenetran. Es que es como un ballet, pero hecho realidad, que se la están jugando ahí y es impresionante.

-Simplemente la salida del toro, cuando sale, cuando da contra un burladero, ya ahí cuando sale el torero a por él, es que ya, es que es todo, sentirlo.

-Y es todo una belleza, por que las plazas de toros para mí son monumentos y dentro de unos años lo serán, los trajes de luces que llevan los toreros son obras de arte, para mí; el animal, el toro, el toro bravo ya ni que digamos, para mí es el animal más bonito del mundo.

-Luego también con los toros hay muchos problemas, por que ahora los toros que hacen son a la medida del torero, no son como antes en ese aspecto. Vamos, lo que se siente en una plaza de toros es muy grande.

-Yo he ido a corridas de toros y he ido a algún partido de fútbol, una vez fui, pero no se, no sentía lo mismo. La plaza de toros cuando voy, voy a vivir y a sentir las cosas, mientras que al fútbol fui por que iban mis amigas, por que una tenía un abono libre y me fui con ellas, pues a pasar la tarde. Pero vamos, que me reí más del que tenía al lado y de todo que de ver el partido.

M-¿Qué es lo que divierte en la plaza?

-El arte, cuando hay arte, es lo mejor, sales con la miel en la boca, pero que te dura para siempre, para siempre. Una buena corrida no se nos olvidará en la vida.

-Si, también hay emoción.

-Si, si, si.

-Una cosa está clara. Tiene que haber algo, y el que no ha ido y los critica, que vaya a ver si los sigue criticando. Tiene que haber algo cuando la gente se está gastando un montón de dinero por ver corridas, por ver partidos y por ver de todo.

M-¿Y cómo es el público de toros y cómo es el público de fútbol? ¿O cómo veís vosotros...

-Distinto.

-Distinto. Totalmente distinto. Los toros hay, encuentras toda clase social, por que están, en la barrera puedes encontrar al marqués de nose cuantos, al rey, a ... un ambiente selecto, pero luego también tienes gente que puede ser del mundo más humilde, y es la misma afición, y lo que sienten es lo mismo,...

-Les une...

-...les une lo mismo, les une lo mismo, les une las ganas de ver triunfar al torero, entonces se mezclan clases sociales totalmente distintas viendo lo mismo, cosa que a lo mejor en otros espectáculos como puede ser la ópera, pues no hay afición de un público pues humilde, de una clase baja.

-A los toros se puede ir desde 400 pesetas, y el que no va es por que no quiere, y el verdadero aficionado le da igual estar en barrera, que en tendido, que en hondanada.

-Es lo que decía yo antes, no hay, no hay conflicto, tú ya vas predispuesto cuando vas al fútbol a ponerte pingando y a insultar al equipo contrario.

-No, no.

-¿Cómo que no?. En cambio, a los toros no.

-Hay de todo.

-Luego además, yo creo que una tarde de toros empieza desde la hora de la comida, y te puede durar un mes. Por que tú empiezas desde, desde la hora de la comida ya estás preparando que te vas a ir a los toros, antes de ir a los toros hay un ambiente, fuera de la plaza, en todos los bares de los alrededores, que es un ambiente que aunque no conozcas a la gente, ya estás hablando " A ver que pasa, a ver este chico nuevo, ...

-En el fútbol también.

M-¿En el fútbol también pasa?

-Si. Tú vas al estadio tres horas antes, de bares por ahí...

-Luego, estás en la plaza, haces amigos; sales de la plaza, si ha sido buena. sigue el comentario y te dura el buen sabor de boca. Y al mes siguiente, si ha sido muy buena, lo sigues recordando.

-Luego también, por sexo, yo creo que a los toros asisten muchas más mujeres que al fútbol, que hay más afición.

M-Bueno, ¿y eso?

-No se.

-También yo creo que lo malo de esto de las mujeres en el mundo de los toros es que van como de compañía, de damas de compañía, y no nos, y hay mucha, muchos hombres que no aceptan que una mujer pueda entender de toros y no aceptan que una mujer pueda ir a los toros sola. Los hay que si, pero tu miras el callejón y casi siempre son hombres, a los que invitan a ir al callejón, a las capeas y a todo esto, casi siempre son hombres y hasta hace pocos años había muchas peñas taurinas que no aceptaban mujeres, por lo menos yo una en Palencia y otra en Totana que no. Machismo. Pero vamos, siempre ha habido y siempre habrá mujeres que entiendan de toros y que sigan yendo. Lo malo, son las mujeres que van a ver al torerito, el guapo, el no se qué y que hacen sus comentarios "que guapo, que no se qué, ay, ay... y están chillando todo el día, esas si que nos dan mala fama...

-Las que nos marean a las de alrededor.

-...sí, y están raca, raca, raca. Para hablar, si, para hablar de esas cosas no le hagas gastar a tu marido o quien te pague la entrada, por que a esas siempre las pagan las entradas, 10.000 u 8.000 pesetas, coges y te vas al bar a tomar un café que te cueste 20 duros. A mi me parece vergonzoso.

-Pero yo creo también que todo ese mundo es un poco machista, yo creo.

M-¿Cual?

-El de los toros.

M-¿El de los toros, es machista?

-Mira los problemas que ha tenido Cristina Sánchez, por que era una mujer, hasta los propios, había muchos toreros que tampoco querían ¿sabes? y ha tenido que pasar muchas cosas.

-Pero eso es más una tradición, por que en el Sur está demostrado que son más machistas y es una tradición del Sur, entonces, eso yo si lo entiendo, no lo comparto, pero entiendo que sea una tradición más de hombres y hombre, que hay una mujer me parece normal, pero es comprensible.

-De todas maneras, eso iba a decir yo, que en los inicios del toreo, había mujeres,...

-Si.

-Pero sería novilleras, pero toreras no.

-Si, si que había toreras.

-Si. Lo que pasa que hace muchísimos años, cuando empezó.

M-¿Qué edad tienen,...

-Uy, ahora la juventud está empezando a.antes era más de cuarenta para arriba, yo creo.

- Y el del futbol.

M- Oye, y al margen de, ya se que vosotras sois aficionadas y teneís vuestras propias inquietudes y objetivos cuando vais a la plaza o al campo, el público, el público qué ve en la plaza o qué ve en el campo.

-Pues hay algunas que sólo ven si es guapo y si le queda bien el traje.

M- En general, qué es lo que ve el público. En qué se fija el público.

- Es que va mucha gente pero en general pocos que saben.

-Sí, eso estaba pensando yo.

-Es que hay de todo, mucha gente que es apariencia, entonces no sabe pero va, hace bulto, por que le gusta; si siente algo va así pero es que saber de toros es muy difícil, yo creo que nunca se llega a saber todo, es muy difícil saber todo, todo, así como en el fútbol no se, está muy claro, se sabe que da a la pelota, *penalty por no se qué, falta por no se qué y punto. Es que aquí no, es que aquí es un montón de cosas*, yo creo que voy a estar toda mi vida y me moriré sin saber, o sea sin saber de todo por que es que ni los toreros saben...

-Cada vez se aprende algo

-...uno nunca llega a saber del todo, es muy muy complicado.

-Pero en general lo que busca el público es disfrutar, mientras la gente disfrute, si unos no entienden y se lo pasan bien, pues muy bien, que vayan a los toros si eso es lo que buscan. Yo busco arte, si lo encuentro cuando voy a la plaza, salgo muy satisfecha y si no, no se me quitarán las ganas de seguir yendo a la plaza, *por que cada vez que veo una corrida, aunque sea mala, tengo todavía, sigo todavía con las ganas de volver otro día...*

-Es verdad.

-...por que podías decir, por que a lo mejor vas al teatro y vas diez veces y no te gusta, o más, puedes ir más veces y entonces dices pues para qué voy a ir si yo ya no, si no me gusta, pero a los toros, a mí no me gustan diez corridas, no me gustan veinte, yo sigo yendo. Algo tiene que haber, se busca también que el torero salga con ganas, por que hay toreros que como el toro no les guste no hacen nada y *aunque un toro sea malo también tiene su mérito el que el torero sepa sacarle lo que pueda y eso también tiene un valor, aunque no haga nada importante pero tiene su valor que haga algo, pero es que hay toreros que no salen con ganas y le ven y en cuanto ven al toro ya (chasca los dedos), fuera, ya no quieren saber nada y eso también, sales buscando pues eso, que el torero salga con ganas, que el toro embista y que la gente esté también calmada por que hay veces que ya se sale predispuesta a la bronca, por es que influye mucho, sobre todo aquí en Madrid que hay tantas corridas y días lo que ha hecho un torero una tarde influye mucho nada más salir el torero la semana siguiente en otra tarde, entonces se le recibe al torero según lo que hizo la semana pasada...*

- O la temporada pasada.

- Es que ahora ha triunfado en la feria de, de San Isidro y luego en la radio escuche que vamos desde que triunfó, que vamos, todos los días tiene una corrida hasta que lo han cogido pero todos los días tiene una corrida que super bien, que lo han contratado, fenomenal, que esperaban que siguieran así, que todo,... osea que es que yo creo que Madrid influye mucho.

\_ Pero José Tomás por ejemplo a mí me parece bárbaro, lo que a mí realmente me da pena es lo de, cómo se llama ese que cogieron en Sevilla que le...

-Curro...

-...colgando. Lo de ese hombre, ese hombre si que es una pena, por que es un hombre que ha tenido que hacer de todo para poder torear en Sevilla y después de la cogida esa ha sido cuando ahora le salen contratos,...

-Le están llamando.

-...eso, eso no se. Luego hay otra cosa que estoy muy en contra del mundo de los toros es que las figuras del escalafón se prestén a torear en plazas de tercera y en pueblos. Se presten, primero por que por amor propio no tendrían que hacerlo, tendrían que dedicarse a buenas plazas; y por otra para dar salida a toreros nuevos que están empezando, que es donde tienen que empezar a torear, no toreros que cogen la alternativa y no vuelven a torear pues como uno de Palencia. Este, Roberto Antolín, cogió la alternativa, tomó la alternativa y es que no ha vuelto a torear, porqué, por que no hay sitio, no hay sitio, por que claro, en Herrera de Pisuegra, un pueblo de Palencia, planta la plaza portátil, va Litri, Jesulín y no se que, claro la gente mucho más contenta y los toreros porqué, como Jesulín, por aumentar el nº de corridas, por dinero, a mi eso me parece fatal.

- Les cuenta lo mismo que una plaza de primera.

- Y que luego se lo regalan, por que un pueblo en cuanto salen ya están pidiendo el rabo.

-A mi me quitas los toros y me lo quitas todo, por que si la temporada no dura todo el año, yo estoy todo el año con la ilusión, con la emoción, esperando que llegue ya el buen tiempo para poder ir a los toros. En cambio yo...

M- Si, como espectáculo.

-...a mi me quitas el fútbol y no me llevo ninguna desilusión. Pero me quitas los toros y lo pasaría bastante mal.

M- Os hago la misma pregunta que a ella. ¿Qué es lo que os da los toros que no os puede dar el fútbol?

-A mi es que me gustan las dos cosas. Bueno, me gustan más los toros que el fútbol, pero es que a mi el fútbol como ya ha dicho el baloncesto, al baloncesto los tienen marginados con respecto al fútbol, por que todo va al fútbol, entonces una parte del fútbol...está ahí como que no es agradable.

-Si, hasta el equipo del barca se llama fútbol club, visten la camiseta donde pone fútbol club.

-Si, si. Sabes, que es todo dirigido al fútbol, entonces, por eso a lo mejor al fútbol le tengo un poco más de manía, pero a mi me gustan las dos cosas.

-Los toros une toda España.

-...pero por lo general hay más aficción en el sur.

-No..

-¿Cómo que no?

-No.

-Santander tiene una aficción a los toros...

-Y Bilbao y Zaragoza.

-Yo se que en Bilbao hay plaza, pero mira, no he ido nunca.

-Logroño. Por que tú no estás en un mundillo en el que se entienda...

-Ya...

-...pero es que te vas por los bares que están por la plaza de Bilbao y está lleno de gente.

-Yo creo que hay muchísima más...

M- Oye, ¿Cómo es eso, qué se comenta en esos bares? A ver si me lo decis. ¿De qué se habla?

- Pues una cosa...

M- Por que de fútbol si que he oído en los bares, pero de fútbol nunca he oído.

-Suelen ser tasquitas, la mayoría, con tapeo.

M- ¿De qué se habla en los bares?

- Pues también hay que decir una cosa, que casi todos los grupillos que se hacen para hablar de toros suelen ser de hombres, yo por que muchas veces me meto por que conozco a los señores, me meto y hablo alguna cosilla, aunque a mi me gusta más escuchar para aprender y...y nada, pues se habla de, de como lleva la temporada un torero, de la faena que hizo, por que esto entre aficionados de verdad que entienden, que se van de una plaza a otra...

-Es que hay gente que se dedica a eso.

-Es verdad que lo vives. Te están contando por ejemplo una faena buena que ha hecho por ejemplo Joselito como decía ella, y yo que se y te lo está contando y como que lo estuvieses viviendo, en la tasquita, todos, no se que, "y el otro día no se quién hizo tal y luego pues no se qué ... y yo que se, parece como que lo vives y yo es que eso en el fútbol no lo encuentro por ejemplo, que me diga llegó con la pelota no se qué...pues no se ...

-Pero también depende como te lo cuenten y como estés tú predispuesta a escuchar eso...

-Claro, por eso.

-...por que a mi, yo oigo eso en una tasca y no creo que me lo imaginase.

Risas

-No. Es que no se. Lo mismo dice, por ejemplo, yo que se, pues llegó al quizá no se qué, se regateó a tres y cuando estaba a punto de...

-Pero así no lo cuentas tú.

-¿Cómo que no? Cuando estás con tus amigos, no cuentas, no que igual quizá y entonces,...

Risas

-Luego otra cosa, también comentar. Por ejemplo. Lo de los toros y la ganadería. Que la mayor parte de la ganadería digamos es que son como tradiciones familiares, que no se trata del negocio del siglo, ni nada de eso, sino que la mayoría son por que son tradiciones familiares que siguen, siguen yendo, hombre, hay ganaderías que si, que sacan beneficios como Vitorino y Mihura, y ganaderías de estas, pero por lo general, los beneficios son muy pequeñitos o casi nulos...

-Si.

-...se tiene por afición y por que te gusta ver. Por ejemplo, muchas ganaderías están incluso teniendo pérdidas por que sacar un toro adelante es muy muy difícil, osea, aunque pensemos que no, sacar un toro ya, mantenerlo durante 4 ó 5 años, es que es muy difícil que un toro llegue a una plaza de toros, pensamos que es una tontería, pero es que es muy difícil, por que un toro que nazca toro ya es un 50% de posibilidades, por que puede nacer hembra o macho y ese toro, claro, necesita unos cuidados, por que luego va a estar con una manada, se puede pegar, se puede golpear con otro toro, no puede valer

para una plaza de toros de primera, pues por que no alcanza un peso, se ha descuadrado cuando lo subían al camión para transportarle, por que yo que se, se ha corneado con otro toro y ya no vale, y entonces que llegue un toro a una plaza de toros es muy muy difícil, y es difícil sacar buenos toros, entonces digamos que hay muchas ganaderías que la afición llega hasta ese punto, hasta obtener incluso pérdidas muchas ganaderías, pero, pero hay siguen por que es la afición y aunque pierdan dinero esas ganaderías, siguen adelante. Hombre, las hay que no, las hay que ganan. Pero es que es eso, es su vida.

-Es la afición y es su vida, por que tú oyes hablar a Antoñete de su finca y es como si está en otro mundo y eso que tampoco tiene mucha antigüedad la de Antoñete, pero las que salen adelante son las familiares, las que tienen muchos años y saben cómo llevar a los toros, por que hay muchas ganaderías que se han comprado toreros que han ganado mucho dinero y que van ... que nada.

-En deporte por que el fútbol mueve tanto dinero que te lo meten por lo ojos, en cierto sentido, por que antes, veías uno o dos partidos por la tele, no se, y había partidos por la tarde de vez en cuando y si no, pues al día siguiente mirabas el periódico a ver que había pasado o en el telediario, lo que fuese, pero ahora, tienes, es que, sobre todo en la residencia, si es que, por ejemplo, entiendo que estamos ya hartos, que vas a ver la tele y siempre hay fútbol, y eso es verdad, por que vende, por que maneja mucho dinero, por que ...

-Incluso me habían comentado a mi hija que estudia Periodismo, que Marca, la revista Marca, esta de fútbol, que es la que más se vende ahora mismo, de todos los periódicos, la que más ventas alcanza es Marca...

-Y los chicos jóvenes no leen el periódico.

-... más que El País o que El Mundo.

-Si.

-Por que la juventud...

-Es muy penoso, pero es que los chicos yo siempre les veo hablando de fútbol, osea, es que llega el lunes... Los partidos que hubo el fin de semana, el domingo, la jornada, "pues no se qué, pues no se cuál, patatín, patatán, es que como monotema entre ellos, es que, claro, de chiquitines lo han mamado, por que claro, desde pequeñines ya su madre se ha comprado el traje de fútbol, les ha dado una pelota y a pegar patadas, claro, y ven a los ídolos...

M-....comprar una capa y un toro, ¿o qué?

-Pero es que jolín, no se, los ves como, en seguida ven a los ídolos "ah, pues Suker, ah qué bien, qué bien....o Mijatovic, les tienen ahí como algo...

Para acabar, no os robo más tiempo. ¿En qué se parecen y en que se diferencian el fútbol y los toros?

-Se parece en que une, une masas.

M-Para vosotras, para vosotros, vamos a hablar de nosotros.

-Y crea afición.

M-Y crea afición, ¿en eso se parecen?

-Si.

-Si.

-Pero tampoco yo creo que tenga muchas semejanzas.  
-No.

-Te ayuda a evadirte de los problemas de, diarios, tener como una distracción y una ilusión, el decir "pues mañana tal partido o mañana tal corrida..."

-Pero...

-...como una expectativa, a ver que pasa.

-Pero se asemeja el fútbol y los toros igual que se puede asemejar a, al tenis y al esquí, osea...

M-Igual.

-Lo mismo.

-Es un pasatiempo, por así decirlo.

M-¿Y en el contenido, en lo que sucede?

-Completamente diferente.

M-¿Completamente diferente?

-Completamente.

M-¿No se parecen en nada?

-No.

-Es un enfrentamiento siempre, yo creo.

M-¿Es un enfrentamiento?

-No, yo creo que el torero compenetra con el toro y le coge cariño, y eso lo han dicho muchos toreros, ...

-Si es que los que más respetan al toro es el torero.

-...hay un respeto, cosa que en los partidos de fútbol se insultan muchas veces.

-Ya, y se pelean, pero luego le dan la mano, le ayudan a levantarse el chaval y luego se van de copas juntos...

-Pero el mimo con el que trata el torero al toro no se da en los partidos de fútbol.

-No, ya.

-Incluso entre la gente que va a verlo, siempre esta la rivalidad entre los de un equipo y otro, mientras que en los toros, tú no eres rival de otra para los toros, por que vais a ver lo mismo, aunque no pueda estar de acuerdo con ella en algo que a ella le ha parecido bien y a la otra mal, pero no es una rivalidad, tú no vas a ser rival de nadie a los toros, mientras que al fútbol tú vas siendo rival de otro.

-Es que son totalmente diferentes.

-El único enfrentamiento que se puede dar en los toros es, el momento en que sale el toro y lo recibe el torero, pero una vez que se compenetran y se unen y empiezan a dar pases y eso, ya son uno mismo, para mi, siempre que el toro de lo que tiene que dar y el torero también, claro, estamos hablando de la corrida ideal, de la que todos pensamos.